STRUCTURA ȘI FUNCȚIILE DIALOGULUI DIN OPERA LUI I.L. CARAGIALE

Vasiliana '98

IOLANDA STERPU

STRUCTURA ŞI FUNCŢIILE DIALOGULUI DIN OPERA LUI I. L. CARAGIALE



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

STERPU, IOLANDA

Structura și funcțiile dialogului din opera lui I.L. Caragiale / Iolanda Sterpu, - Iași: **Vasiliana '98**, 2000

p: 186, 20 cm

ISBN : 973-8148-07-3

821.135.1.09 Caragiale, I.L.

CUPRINS

PREFAȚĂ

Dialogul, mai mult decât alte aspecte ale limbii, a reținut atenția multor cercetători români care s-au ocupat de arta lui Caragiale, dramaturg prin excelență, chiar și atunci când abordează alte genuri literare. Unele efecte ale acestei predispoziții colocviale se pot observa până și în publicistica sa. Ingeniozitatea cu care acest inegalabil scriitor folosește replica i-a captivat, în egală măsură, s-ar putea spune, pe lingviști, pe stilisticieni, dar și pe criticii literari. Mai mult, Caragiale este acela care a dat limbii vorbite un mare număr de expresii tipice, îmbogățind replicile multor vorbitori români, printr-un spor de culoare și energie, în atâtea formulări ironice sau umoristice. Oricare dintre vorbitorii limbii române, care au trecut prin școală sau au văzut la teatru comediile lui Caragiale, pot reproduce cu promptitudine, chiar dacă exactitatea va lăsa de dorit, un număr considerabil de astfel de expresii: *famelie mare, renumerație mică, după buget; după lupte seculare care au durat peste treizeci de ani; aveți puțintică răbdare; soțietate fără prințipuri, vasăzică că nu le are; rușinoasă, mie-mi spui; a pierdut uzul rațiunii; pardon de impresie; n-am putut ca s-o tratez cu refuz* etc. Astfel de treceri din dialogul real în cel fictiv, pentru a face apoi drumul invers către limba vorbită, probează marea capacitate de invenție verbală a dramaturgului în arta dialogului. Autoarea cărții nu merge în toate aceste direcții și implicații rămânând în cadrul limitat de titlu: **Structura și funcțiile dialogului din opera lui I. L. Caragiale**. Dacă s-au scris, pe această temă, cărți, capitole de cărți, studii, articole, ea nu poate fi considerată epuizată, deși toate au puncte de vedere, soluții și concluzii mai mult sau mai

puțin comune. Rămâne de fiecare dată suficient loc pentru precizări în plus, pentru nuanțări, pentru dezvăluirea unor fațete noi ale operei, cu exemple care deschid ochiului critic o mai bună și comprehensivă analiză.

Autoarea își pregătește terenul, ca să zicem așa, urmând un procedeu clasic, prin definirea conceptului de **dialog**, alăturând în ***Preliminarii*** utile considerații asupra ***Dialogului din limba vorbită***, cu două subdiviziuni: 1. *Elementele componente ale relației de dialog* și 2. *Condițiile comunicării prin dialog*, după care urmează a doua parte, ***Dialogul din creația literară***, iarăși cu două subpuncte: 1) *Dialogul din textul dramatic* și 2) *Dialogul din textul narativ*. Considerăm această problematică teoretică bine aleasă și bine gândită, cu consecințe benefice pentru analiza textelor din opera lui Caragiale, din punctul de vedere enunțat.

Definiția dialogului ca „*modalitate fundamentală de realizare a funcției de comunicare* a limbajului uman prin schimbul de mesaje între emițător și receptor" este considerată, pe bună dreptate, de către autoare, prea largă, pentru că include, practic, orice tip de „discurs dialogat", discuția, conversația, masa rotundă, interviul etc. Nici sensul restrâns, specializat, nu pare a fi mulțumitor: „schimb de replici între personajele unei opere literare". Singurul efect practic rezultat de aici este doar separarea celor două varietăți fundamentale de dialog: „dialogul din limba vorbită, un dialog natural, spontan, real și dialogul din textul literar, un dialog elaborat, de ficțiune". Din nuanță în nuanță, cu fiecare notă nouă, definiția capătă contur concret abia după ce se clarifică situația participanților la dialog, a numărului acestora. Ajunsă în acest punct, autoarea respinge categoric definiția acelora care, pornind de la dicționarele noastre, reduc nepermis de mult sfera dialogului: „Considerăm însă că dialogul, afirmă autoarea, nu poate fi limitat doar la interacțiunea lingvistică dintre două persoane, în opoziție cu conver-

sația, care ar implica mai multe".

Reținem din *Preliminariile* teoretice ale volumului, pe lângă o serie de clarificări necesare, și finele disocieri între *Dialogul din textul literar* în raport cu cel din limba vorbită, cu accentul pe „dominanta estetică". O mențiune deosebită merită capitolul *Dialogul dramatic și funcțiile lui*, precum și capitolul *Dialogul din textul narativ*, cu implicarea mai concretă a acțiunii personajelor prin vorbirea directă și indirectă.

O particularitate de reținut rezultă și din faptul că problemele teoretice vor reveni la începutul fiecărui capitol din partea cea mai întinsă și mai substanțială a întregii lucrări: ***Procedeele dialogului din opera lui Caragiale:*** I. ***Dialogul construit prin repetarea replicii***, II. ***Dialogul construit prin întreruperea replicii***, III. ***Dialogul cu narațiuni***, IV. ***Dialogul și monologul***. Toate aceste capitole, în care considerațiile teoretice sunt susținute de un număr relativ mic de exemple din opera lui Caragiale, bine alese, concludente, sunt tratate cu o mare sobrietate, cu o economie verbală supravegheată, cu evitarea oricăror digresiuni și comentarii colaterale, de o remarcabilă claritate, care rezultă, în mare măsură, și din exacta clasificare a materialului lingvistic supus analizei.

Modul de a argumenta al autoarei, același peste tot, de unde și unitatea lucrării, se reduce la o dialectică simplă: afirmația este supusă unor presiuni discrete, cu ajutorul negațiilor în serie, obținându-se necesare nuanțări care pun într-o lumină mai bună definițiile vechilor retorici. Exemplară în acest sens ne apare discuția despre monolog de la începutul Capitolului IV: „Comentariul privind structura dialogului din opera lui Caragiale impune referirea la *monolog*, la *relația* acestuia cu dialogul, deoarece, pe de o parte, în teatru, monologul substituie temporar dialogul, ambele fiind forme ale discursului dramatic, pe de altă parte, monologul are frecvent tendința de a-și dezvălui unele *trăsături dialogale*, în structura sa putând fi identificate

diverse elemente compoziţionale cu caracter dialogal. Aceasta demonstrează că dialogul şi monologul nu există în stare pură, absolută, ci se întrepătrund. Se vorbeşte astfel despre «dialog latent» în monolog, multe monologuri fiind de fapt dialoguri pe care personajul le poartă cu el însuşi, cu un interlocutor imaginar sau cu un obiect concret". Acest joc dialectic, în care autoarea introduce, prudent, mărturia unor savanţi reputaţi, cum face peste tot, continuă. E necesar să atragem atenţia că, dispunând de un dezvoltat simţ al nuanţelor, autoarea nu cade, cum uşor se putea întâmpla, în păcatul arguţiei. În schimb, loveşte în fel de fel de prejudecăţi întâlnite în unele surse, după care monologul ar fi doar „vorbirea prelungită a cuiva". Considerăm că definiţiile de acest tip ale monologului, simplificatoare, ar putea fi cel puţin îmbunătăţite, chiar şi în dicţionare, cu concursul cercetărilor moderne despre dialog şi monolog. Autoarea nu-şi depăşeşte obiectul şi nu face astfel de sugestii. Este clar însă (aceasta rezultă din întreaga lucrare) că autoarea, cu toate părerile şi ipotezele pe care le invocă sau le formulează, când discută raporturile dintre dialog şi monolog, rămâne de fapt la o singură concluzie: „caracterul dublu dialogic al monologurilor şi al solilocviilor dramatice". Pe scenă totul e adresare şi receptare directă pentru public, receptor cu atât mai fidel cu cât, plecând de la teatru, spectatorul continuă dialogul, însuşindu-şi, în cazul lui Caragiale, vorbele personajelor sale, în adaptări diferite, în atâtea alte împrejurări.

Bogată în interpretări exacte şi nuanţate, lucrarea de faţă se impune ca o contribuţie remarcabilă la cunoaşterea dialogului din opera lui I. L. Caragiale, recomandându-se şi ca o lectură agreabilă.

Al. Andriescu

A. PRELIMINARII

În bibliografia consacrată operei lui Caragiale se poate constata că majoritatea studiilor care abordează dialogul caragialian din perspectiva *construcției* se referă, în special, la procedeele de organizare internă[1] a replicilor și foarte puțin la cele prin care se realizează *legătura*[2] între replici. De aceea, lucrarea de față își propune să identifice și să analizeze câteva dintre procedeele prin care se realizează, în mod constant, **înlănțuirea**[3] replicilor și progresia dialogului din opera lui I. L. Caragiale. Clasificările și interpretările propuse în descrierea celor mai frecvente **tehnici** și **procedee de înlănțuire**[4] a replicilor din dialogul caragialian au la bază criterii lexico-sintactice sau compozițional-tematice. Analiza urmărește să evidențieze funcțiile și efectele stilistice ale acestor tehnici și procedee de înlănțuire.

Pentru stabilirea perspectivei și a modalităților de interpretare adoptate în analiză, am considerat utile o serie de informații preliminare, referitoare la cele două varietăți fundamentale ale dialogului: *dialogul din limba vorbită* și *dialogul din textul literar*.

În sens larg, dialogul reprezintă *modalitatea fundamentală de realizare a funcției de comunicare* a limbajului uman, prin schimbul reciproc de mesaje între un emițător și un receptor. Ca tip fundamental de comunicare, dialog înseamnă orice discurs bazat pe schimb verbal; astfel, discuția, conversația, masa rotundă, interviul etc. sunt tipuri de discurs dialogat, subcate-

gorii ale dialogului[5].

În sens special, restrâns, dialogul este un *procedeu compozițional*, caracteristic textului dramatic, narativ şi, mai rar, celui liric, procedeu care reproduce un schimb de replici între personajele unei opere literare. Ca procedeu compozițional, dialogul reprezintă o unitate sau o secvență de discurs care, datorită anumitor caracteristici, se distinge de alte secvențe: monolog, aparté (în textul dramatic), descriere, narațiune (în textul narativ).

În funcție de dihotomiile vorbit/scris, spontan/elaborat, real/fictiv, vom distinge două varietăți fundamentale de dialog: *dialogul din limba vorbită*, un dialog natural, spontan, real şi *dialogul din textul literar*, un dialog elaborat, de ficțiune.

I. Dialogul din limba vorbită

Este ştiut că principala funcție a limbii este cea de comunicare, adică, după expresia lui A. Martinet, „de înțelegere reciprocă ": „En dernière analyse, c'est bien la communication, c'est-à-dire la compréhension mutuelle, qu'il faut retenir comme la fonction centrale de cet instrument qu'est la langue"[6]. Această „înțelegere reciprocă" se realizează prin schimbul de mesaje între un emițător şi un receptor, adică prin dialog. Aşadar, în limba vorbită, dialogul reprezintă o modalitate de realizare a comunicării prin schimb reciproc de mesaje.

Referirea la dialogul din limba vorbită implică prezentarea *elementelor componente* ale relației de dialog, precum şi stabilirea *condițiilor* care trebuie îndeplinite pentru ca un tip de comunicare să fie dialog.

1. Elementele componente ale relației de dialog: participanții la dialog și replica

1.1. Participanții la dialog

Situația obișnuită de dialog presupune prezența unui *locutor* (vorbitor, emițător) și a unui *interlocutor* (ascultător, receptor), între care are loc un schimb de replici. Referindu-se la elementele care semnalează existența dialogului, T. Slama-Cazacu indică „prezența reală și activă a cel puțin doi parteneri, care au, alternativ, rolul de vorbitor și de ascultător și care, prin replicile lor, fac să progreseze, cât de puțin și sub indiferent ce formă, cantitatea de informații transmisă prin limbaj"[7].

Locutorul (vorbitorul) este o persoană care emite un mesaj, pe care îl adresează unei alte persoane. Individul care deține rolul de locutor are astfel calitatea de „autor de intervenție"[8], acesta adresând intervenția sa unui individ detașat dintre ceilalți.

Interlocutorul (ascultătorul) este persoana căreia i se adresează locutorul destinându-i un anumit mesaj sau, cum îl numește F. Jacques,: „La personne de l'autre en tant que sujet de destination: on ne peut pas parler de lui, on peut seulement s'adresser à lui"[9]. Prin actul de adresare către o anumită persoană, locutorul „«numește» («desemnează») interlocutorul potențial, investindu-l cu rolul de ascultător"[10], arată L. Pop. Ascultătorul pasiv (l-am numi noi) va deveni ascultător activ sau interlocutor real în momentul în care, reacționând la adresarea locutorului, îi va răspunde. Această reacție indică acceptarea rolului de ascultător activ și a situației de interrelație verbală.

Principalul rol al interlocutorului este de a interpreta enunțurile locutorului: a înțelege semnificația lor și a sesiza intențiile locutorului. Interlocutorul „«traduce» sau repune

mesajul într-o serie de echivalenţe asemănătoare cu cele care au determinat construirea"[11]. În acest fel, interlocutorul se află „în simetrie" cu locutorul.

Locutorul sau vorbitorul (emiţător al mesajului) şi interlocutorul său (destinatar şi, în condiţii normale, receptor al mesajului) constituie partenerii de dialog. Aceştia pot fi definiţi, după cum arată M. Cvasnâi Cătănescu, prin date *lingvistice şi extralingvistice*[12].

Din categoria datelor *lingvistice* fac parte diverse mărci lexico-gramaticale ale interacţiunii partenerilor de dialog: „pronumele de dialog"[13] (pronumele personale de persoanele I şi a II a singular şi plural, pronumele de politeţe, pronumele posesive), diverse forme de adresare: apelative, enunţuri exclamative şi interogative, formule de salut.

Datele *extralingvistice* care definesc participanţii la dialog se referă la *numărul* partenerilor de dialog şi la *contextul extraverbal* (fizic, psihic, cultural, istoric, social), care influenţează formularea şi structurarea mesajelor.

În privinţa numărului participanţilor la dialog, majoritatea cercetătorilor menţionează două sau mai multe persoane. Dialogul presupune existenţa a minimum doi parteneri, ambii activi, locutorul şi interlocutorul, ale căror roluri alternează: orice locutor este un virtual interlocutor şi invers: „Pour qu'il ait dialogue, arată C. Kerbrat-Orrechioni, il faut que soient mis en présence deux interlocuteurs, qui parlent «à tour de rôle»"[14]. Alternarea rolurilor este o condiţie esenţială a dialogului. Nerespectarea ei produce dereglări în funcţionarea dialogului, deoarece, dacă partenerii îndeplinesc simultan rolul de locutor şi se adresează unul altuia în acelaşi timp, replicile lor nu se mai succed, ci se suprapun.

În condiţiile în care numărul participanţilor la dialog e mai mare, vorbitorul poate fi selectat de locutorul anterior, prin adresare verbală sau nonverbală (printr-un gest, o privire), sau se

autoselectează. Uneori, se poate ajunge la complicarea şi chiar la deteriorarea dialogului, când intervin simultan doi vorbitori: atât cel selectat de locutorul anterior, cât şi cel care se autoselectează. Vorbitorul care se autoselectează poate însă salva dialogul, atunci când cel ales de către locutorul anterior să devină vorbitor refuză acest rol, mai precis refuză să reacţioneze la adresarea locutorului.

Când numărul participanţilor la dialog e mai mare, dialogul poate fi susţinut de toţi participanţii sau numai de doi dintre aceştia, ceilalţi asistând doar, fără a interveni în schimbul verbal. În această ultimă variantă, în categoria participanţilor la dialog intră, alături de *partenerii de dialog* (locutor şi interlocutor), *auditor(i)ul*. El este „martor" al schimbului verbal, asistă la dialog fără a interveni în schimbul de replici şi fără a fi destinatarul primar al mesajului locutorului[15]. Auditorul reprezintă deci un participant extradialogal, căruia nu îi este adresată (destinată) intervenţia vorbitorului: „Rolul de auditor, arată S. Golopenţia-Eretescu, plasează individul care îl deţine sub obligaţia de a nu prelua/.../ nici rolul de vorbitor, nici rolul de ascultător"[16]. Din această cauză, unii cercetători au propus disocierea: auditori pasivi/ auditori activi. Astfel, M. Cvasnâi Cătănescu consideră că auditorii pasivi sunt persoane prezente la dialog, dar care nu intervin (temporar sau permanent) în schimbul de replici. Auditorii activi sunt persoane prezente la dialog, dar „exterioare" acestuia, deoarece nu produc şi nu le este destinat un mesaj cu rol de replică. Spre deosebire de auditorii pasivi, cei activi pot deveni receptori ocazionali ai mesajelor, exprimându-şi (verbal sau neverbal: mimico-gestual) reacţia faţă de dialogul în care nu sunt implicaţi[17] .

Unii cercetători limitează numărul participanţilor la dialog la doi, excluzând auditorul. În acest sens, considerând că orice interacţiune verbală este, în primul rând, conversaţie, R. Mihăilă inversează raportul dialog-conversaţie şi defineşte

dialogul drept o subcategorie a conversației, conversația în doi, între locutor și interlocutor, în absența auditorului[18]. În opoziție cu dialogul, conversația ar admite, prin urmare, mai mulți participanți: vorbitorul, ascultătorul și auditorul (cu rol pasiv).

Considerăm însă că dialogul nu poate fi limitat doar la interacțiunea lingvistică dintre două persoane, în opoziție cu conversația care ar implica mai multe. E adevărat că, în forma cea mai simplă și mai obișnuită, dialogul impune prezența activă a minimum doi parteneri distincți (un locutor și un interlocutor), ale căror roluri alternează. Există însă, cum am arătat, și situații mai complexe, în care în dialog se manifestă mai mult de doi parteneri (mai mulți vorbitori) sau în care, alături de partenerii de dialog (locutor/interlocutor), apar auditorii, persoane extradialogale. În plus, definirea dialogului în sens larg, ca modalitate discursivă, dialog însemnând orice discurs realizat în formă de dialog, implică considerarea *conversației ca un tip de discurs dialogat, ca o subcategorie a dialogului și nu invers.*

Pentru a deveni participanți la dialog, două sau mai multe persoane trebuie să îndeplinească o serie de *condiții: externe și interne. Condițiile externe* se referă la *prezența participanților într-un spațiu-timp comun* și, mai ales, la *alternarea rolurilor* acestora. Presupunând schimbul de mesaje, dialogul este o modalitate de comunicare caracterizată prin *interacțiunea* predominant verbală dintre un locutor și un interlocutor. Aceștia își schimbă pe rând rolurile între ei, devenind alternativ protagoniștii comunicării: „le sujet qui parle au moment n écoute au moment n+1; le sujet qui écoute au moment n parle au moment n + 1"[19]. Altfel spus, dialogul e caracterizat, după expresia A. Runcan, de „restricții pragmatice"[20], în sensul că orice individ care participă la acest tip de comunicare în calitate de destinator (emițător) trebuie să devină, la rândul său, destinatar (receptor). Restricțiile pragmatice opun dialogul monologului, tip de comunicare ce se desfășoară unilateral, în care destinatorul nu devine

niciodată destinatar.

Alternarea rolurilor în dialog şi imobilitatea lor în monolog constituie, în majoritatea definiţiilor date acestor două forme fundamentale de comunicare, criteriul esenţial care le distinge. În acest sens, F. Jacques defineşte dialogul drept „une tranche de discours produite par au moins deux locuteurs, dans laquelle au moins l'un des destinataires devient au moins une fois le locuteur" şi, în opoziţie, monologul, „une trache de discours produite par un ou plusieurs locuteurs, dans laquelle aucun des locuteurs ne devient à proprement parler le destinataire"[21].

Condiţiile interne pe care trebuie să le îndeplinească participanţii la dialog sunt reprezentate, în principal, de determinările lor psihice: competenţa - exprimată prin *a şti* şi *a putea* - şi motivaţia - exprimată prin *a vrea* şi *a trebui*[22]. Referindu-se la competenţa participanţilor la dialog şi folosind sugestii oferite de J. Cl. Coquet şi M. Rengstorf, L. Pop consideră că *a şti* defineşte „competenţa sistemică" (a lumilor, a codurilor), fiind „rezultatul unei acumulări teoretice", iar *a putea*, „competenţa interacţională (comportamentală)", fiind „rezultatul unei experienţe practice, acţionale."[23] La nivel intenţional (legat de *a vrea*), dialogul e condiţionat de existenţa intenţiei comune a interlocutorilor de a dialoga, intenţie ce poate fi asimilată „principiului cooperării"[24], formulat de H. P. Grice („cooperative principle"), „interesului reciproc"[25], despre care vorbeşte T. Slama-Cazacu, sau „complicităţii conversaţionale"[26], la care se referă R. Mihăilă. Această intenţie comună de a dialoga păstrează legătura interacţională dintre parteneri. La nivel motivaţional (legat de *a trebui*), dialogul ar fi condiţionat de o motivaţie internă, subiectivă (*a-i plăcea, a-l interesa*) şi/sau de alta externă (*a trebui, a se cuveni, a fi bine, a fi rău*).

1.2. Replica

Al doilea element component al relației de dialog este *replica*. Ea constituie, din punct de vedere lingvistic, unitatea de bază a dialogului. Între replică şi partenerii de dialog există un raport de interdependență, în sensul că, în principiu, cele două elemente componente ale relației de dialog se presupun reciproc.

La baza dialogului se află, după expresia T. Slama-Cazacu, „reactivitatea în lanț", determinată de alternarea replicilor „stimul" şi „răspuns": „/.../ replica partenerului, acționând ca stimul, trezeşte imediat în auditor un răspuns elaborat pe baza replicii precedente"[27]. Replica stimul e orientată spre viitoarea replică răspuns: ea provoacă răspunsul, îl anticipează şi vine în întâmpinarea lui. Această ordonare a replicilor după sistemul replică stimul → replică răspuns e determinată, în principiu, de alternarea rolurilor partenerilor de dialog.

În cadrul dialogului, replica declanşează o serie de *reacții* şi de *procese psihice*. Astfel, în intervalul în care receptează şi interpretează replica vorbitorului, interlocutorul trebuie să-şi pregătească şi replica răspuns, pe care însă, în concordanță cu regula „nonsuprapunerii", n-o va rosti decât când îi va veni rândul. Aşadar, dialogul impune interlocutorului atât obligația de a răspunde, cât şi pe cea de „inhibare" a răspunsului până la momentul oportun[28].

Replicile din cadrul unui dialog au o serie de *caracteristici*: se succed şi se schimbă rapid, se condiționează reciproc, au, în general, dimensiuni reduse, sunt dozate proporțional[29]. Depăşirea unei limite maxime în ceea ce priveşte extensiunea replicii unui partener poate duce la transformarea dialogului în monolog. Fiecare replică dintr-un dialog trebuie înțeleasă în contextul dialogului în întregime, „context mixt", cum îl numeşte M. Bahtin, care cuprinde atât enunțurile vorbitorului, cât şi pe cele ale partenerului de dialog: „/.../ ea (replica *n.n.*) este struc-

turată şi înțeleasă în contextul întregului dialog, compus din enunțurile proprii (din punctul de vedere al vorbitorului) şi cele străine (ale partenerului). Replica nu poate fi scoasă din acest context mixt, al discursului propriu şi al celui străin, fără a-şi pierde sensul şi tonul"[30].

În dialog replicile *alternează* şi *se înlănțuie* logic, între ele existând o legătură atât de conţinut, cât şi formală. Datorită acestei legături şi dependenţe reciproce, frecvent, replicile dintr-un dialog pot alcătui o singură unitate sintactică: o propoziție sau o frază. Astfel, replicile partenerilor de dialog pot constitui la un loc o singură propoziţie, când una dintre replici conţine, de pildă, complementul unui verb ori atributul unui nume aflate în altă replică. Replicile diverşilor parteneri pot forma împreună o frază, când o replică este propoziție subordonată sau coordonată față de o replică inițială, care funcționează ca propoziție principală sau ca propoziție ce declanşează coordonarea[31].

Deoarece reprezintă o interacțiune predominant, dar nu exclusiv verbală, în dialog, alături de nivelul locuţionar, al expresiei verbale, trebuie inclus şi cel nonlocuţionar, al *elementelor neverbale*. Dialogul reprezintă o *interacțiune mixtă*, de verbal şi neverbal. Ca atare, şi replicile dintr-un dialog pot fi compuse din secvenţe verbale şi/sau neverbale. Elementele neverbale (mimico-gestuale) sau „mimemele"[32], cum le numeşte B. Pottier, pot *substitui* elementele verbale sau le pot *însoți*. Având capacitatea de a înlocui cuvinte sau propoziţii întregi în cadrul unei fraze, elementele neverbale pot îndeplini în cadrul dialogului rolul de replică: „Un semn cu capul, o mişcare a mâinii înlocuiesc adesea expresia şi se constituie în elemente organice ale dialogului"[33], arată B. Tomaşevski. Această înlocuire fiind intenţionată, voluntară, componenta mimico-gestuală constituie un element de limbaj şi nu o expresie emoţională, involuntară. Frecventa înlocuire, în cadrul aceleiaşi unităţi sintactice, a elementelor verbale cu cele neverbale a dus la for-

mularea, de către T. Slama-Cazacu, a ipotezei „sintaxei mixte”[34] a dialogului.

Atunci când elementele neverbale le însoțesc pe cele verbale, între acestea trebuie să existe acord total, corespondență, ceea ce se realizează, de obicei, în conversația curentă: „Dans la conversation courante cet acord est ordinairement total et les éléments se renforcent les uns les autres pour la clarté du message”[35]. Uneori însă această sincronizare între elementul verbal și cel gestual se obține mai greu, alteori, deloc. În dialogul din textul literar, dezacordul între elementele verbale și cele neverbale are funcție stilistică. P. Larthomas se referă, în acest sens, la efectele comice sau, dimpotrivă, la valoarea tragică a contrastului dintre gesturile și cuvintele personajelor dintr-o operă dramatică[36].

2. Condițiile funcționării dialogului

Dialogul implică prezența într-un spațiu-timp comun a cel puțin doi parteneri (locutor/interlocutor), care-și schimbă alternativ rolurile, condiție necesară, dar nu suficientă pentru funcționarea dialogului. Ea trebuie să determine „reactivitatea în lanț” a replicilor, adică ordonarea lor după sistemul stimul-reacție. La aceste două condiții, *alternarea rolurilor partenerilor de dialog și relația de replicitate*, F. Jacques adaugă necesitatea ca *replicile să fie adresate și să fie convergente*, între ele și spre scopul vizat de interlocutor[37]. Cu alte cuvinte, în dialog, schimbul de replici trebuie să fie alternativ și înlănțuit.

La baza dialogului e necesar să existe un subiect precis de discuție, o temă constantă, ce trebuie urmărită de parteneri pe parcursul schimbului de replici. De aceea, partenerilor li se cere o anumită *flexibilitate* necesară adaptării la tema discutată.

Dialogul trebuie să aibă la bază intenţia reciprocă a partenerilor de a comunica, de a transmite şi primi informaţii. Aceasta formulează ceea ce A. Runcan numea „condiţia praxiologică" a dialogului: „... dialogul este constituit de o intenție discursivă dominant informativă (intenţia de a modifica setul epistemic al interlocutorului şi, în consecință, setul comun de cunoştințe al participanților la discurs)"[38].

O altă condiţie esenţială a comunicării prin dialog priveşte relațiile verbale dintre parteneri şi se referă la *adaptarea la partener*[39]. Aceasta se manifestă prin îndreptarea fiecărui partener către celălalt, interes față de replica partenerului, adaptarea la posibilitățile de înțelegere, la vârsta, la statutul acestuia etc. O modalitate de adaptare la partener este deprinderea de a-l asculta până la capăt, de a nu-l întrerupe până când nu termină ce are de comunicat. Prin ascultarea partenerului şi „păstrarea" răspunsului până la momentul oportun, replicile nu se suprapun, ci se înlănțuie logic şi formal.

În concluzie, putem spune că dialogul reprezintă o formă de comunicare ce se desfăşoară între minimum doi parteneri, aflați într-un spațiu-timp comun, formă de comunicare ale cărei condiții ideale sunt: existența intenției reciproce a partenerilor de a dialoga, alternarea rolurilor acestora, existența unui subiect precis de discuție, schimbul alternativ şi înlănțuit de replici (compuse din elemente verbale şi/sau neverbale), adaptarea la partener.

NOTE

1. În legătură cu organizarea internă a replicilor din dialogul caragialian, vezi I. Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.295-299; D. Irimia, *Aspecte ale sintaxei frazei în scrierile lui I. L Caragiale*, în AUI, secţiunea III, Lingvistică, tom XVIII, 1972, p.77-91; Mihaela Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p.287-290; T. Vianu, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1952, p.165-166.

2. Referiri la procedeele prin care se realizează legătura dintre replici în dialogul caragialian la Şt. Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p.241-243 şi Maria Cvasnâi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic (cu aplicare la dramaturgia românească)*, Bucureşti, Tipografia Universităţii Bucureşti, 1982.

3. P. Larthomas, în *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p.256, consideră „înlănţuirea" o noţiune esenţială pentru dialog, în general, şi pentru dialogul dramatic, în special. Din acest punct de vedere, dialogul dramatic e definit ca „o suită de replici puternic dependente unele de altele" (p.257). Înlănţuirea replicilor dintr-un dialog dramatic se realizează, de regulă, printr-o serie de „procedee de înlănţuire" („procedées d'enchaînement", p.265).

4. P. Larthomas, în *op.cit.*, prezintă, printre procedeele de înlănţuire a replicilor din dialogul dramatic, întreruperea (p.265-268) şi repetiţia (p.269-272).

5. Vezi Tatiana Slama-Cazacu, *Structura dialogului. Despre „sintaxa dialogată"*, I, în SCL, XXXIII (1982), nr.3, p.217.

6. A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1970, p.10.

7. Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p.36.

8. Sanda Golopenţia-Eretescu, *Morfologia conversaţiei*, în SCL, XXIX,

(1978), nr.5, p.548

9. Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presse Universitaire de France, 1979, p.28.

10. Liana Pop, *Pentru o definiție a dialogului*, în *Semiotică și poetică*, I, *Contribuții la studiul dialogului*, Universitatea Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1984, p.16.

11. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei, 1973, p.17.

12. Despre datele lingvistice şi extralingvistice care definesc participanţii la dialog, vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op.cit.*, p.24-30.

13. Vezi Ch. Muller, *Les „pronoms de dialogue". Interprétation stylistique d'une statistique des mots grammaticaux en français*, în „Actes de X- e Congrès International de linguistique et philologie romanes, Strasbourg, 1962", tome II, Paris, Klincksieck, 1965, p.605-612.

14. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La conversation*, Paris, Seuil, 1996, p.28.

15. Despre cele trei roluri: emiţător, receptor, auditor, vezi Susan M. Ervin-Tripp, în Liliana Ionescu-Ruxandoiu şi D. Chiţoran, *Sociolingvistica*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1975, p.166.

16. Sanda Golopenţia-Eretescu, *art.cit.*, p.548.

17. Vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op.cit.*, p.27-28.

18. Vezi Rodica Mihăilă, *L'intéraction linguistique*, în RRL, XXIV (1979), nr.4, p.413.

19. Laurenţia Dascălu, Sanda Golopenţia-Eretescu, *Les questions annulées par l'intonation en roumain*, RRL, tome XXII, 1977, nr.2, p.139.

20. Anca Runcan, *Le dialogue. Préliminaires à une étude logigue*, în RRL, tome XXII, 1977, nr.3, p.321.

21. Francis Jacques, *op.cit.*, p.152. Vezi şi definiţiile date dialogului şi monologului de R. Harweg, *Quelques aspects ,de la constitution monologique et dialogique des textes*, în „Semiotica", IV:2, 1971, p.130-131. Dialogul - „tranche de texte dans laquelle au moins l'un des locuteurs devient une fois ou l'autre destinataire" (p.131). Monologul - „tranche de texte constituée par un ou plusieurs locuteurs et dans laquelle aucun des locuteurs ne devient destinataire" (p.130-131).

22. Vezi Liana Pop, *Pentru o definiție a dialogului*, în *vol. cit.*, p.11-16.

23. Ibidem, p.12-13. În prezentarea competenţiei şi a motivaţiei partenerilor de dialog, Liana Pop foloseşte sugestiile oferite de J. Cl. Coquet, *Les modalités du discours*, în „Langages", 1976, nr.43, p.64-70 şi M. Rengstorf,

Pour une quatrième modalité narative, în „Langages”,1976, nr.43, p.71-77.

24. H.P. Grice, *Logique et conversation*, în *Communications,* Seuil, 1979, nr.30, p.61.

25. Tatiana Slama-Cazacu, *Structura dialogului. Despre „sintaxa dialogată* I, în SCL, XXXIII (1982), nr.3, p.218.

26. Rodica Mihăilă, *Complicité conversationnelle*, în RRL, XXVIII (1983), nr.1, p.32.

27. Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p.38.

28. Ibidem. Despre reacţiile şi procesele psihice pe care le determină replicile în cadrul dialogului, vezi şi L. P. Jakubinski, *Despre dialog*, în *Ce este literatura ? Şcoala formală rusă,* Bucureşti, Univers, 1983, p.351.

29. Despre caracteristicile replicii în dialog, vezi L. P. Jakubinski, *op.cit.*, p.343, 351; Tatiana Slama-Cazacu, *op.cit.*, p.37.

30. M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, Univers, 1982, p.139.

31. Vezi Tatiana Slama-Cazacu, *art. cit.,* p.219; idem, *Dialogul la copii*, p.126.

32. Vezi B. Pottier, *Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie.*, Paris, K. Klincksieck, 1967, p.15.

33. B. Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Univers, 1973, p.31.

34. Tatiana Slama-Cazacu, *Componente neverbale în secvența mesajului (ipoteza „sintaxei mixte”),* în *Cercetări asupra comunicării*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973, p.155-163.

35. P. Larthomas, *op.cit.*, p.94.

36. Ibidem.

37. Vezi Francis Jacques, *op.cit.*, p.153.

38. Anca (Runcan) Măgureanu, *Dialog vs. conversație. Propuneri pentru o tipologie a schimburilor comunicaționale*, în SCL, XXXVI (1985), nr.3, p.229.

39. Despre principiul adaptării la partener,vezi Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p.72-85.

II. Dialogul din textul literar

Dialogul din textul literar este un dialog cu dominantă estetică, înscriindu-se în categoria mai largă a dialogului artistic. Spre deosebire de dialogul din limba vorbită, dialog natural, de gradul I, dialogul artistic este, cum precizează L. Pop, un dialog de gradul al II-lea, secund, de tip mimetic[1], manifestat mai ales în formă scrisă. În general, dialogul artistic simulează, „imită" dialogul natural, imitația în artă („mimesis") însemnând puterea de reproducere artistică a unor elemente ale lumii obiective[2].

Dialogul din textul literar nu constituie o transcriere a dialogului din limba vorbită, ci este un artefact, un dialog *de ficțiune*, imaginat şi construit de un autor. În textul literar, nu se „redau", „transcriu" structuri de dialog real, ci se desfăşoară dialoguri „*ca şi cum*" ar fi reale. Devenit categorie investită cu funcție estetică, dialogul literar construieşte o lume de sensuri „ca şi cum" ar fi reală.

În textul literar, relațiile de comunicare instituite prin intermediul dialogului între vorbitor şi interlocutor sunt relații *ficționale*, dialogul nemaifiind, după cum arată H. Plett, „un schimb real de informații, ci doar un schimb de cuvinte mimat"[3]. Spre deosebire de dialogul din limba vorbită, dialogul literar se desfăşoară într-un alt cadru comunicativ, cadrul literar, unde apar raporturi noi între şi în interiorul a două categorii majore de interlocutori: protagoniştii reali ai comunicării literare (destinatorul autor şi destinatarul cititor) şi cei ficționali (personajele)[4].

Dialogul literar reproduce sau mimează reproducerea

unui schimb de replici între personajele unei opere literare. Emițătorul real al acestui schimb de replici este autorul, personajele nefiind decât *în aparență* autoarele replicilor lor. Autorul este creatorul unei lumi ficționale, în cadrul căreia între personaje au loc schimburi verbale, care imită schimburile verbale curente, nonficționale. În această lume apar, după expresia lui K. Hamburger, „enunțuri ficționale". Ele imită „enunțurile de realitate"[5], care sunt „acte de limbaj autentic săvârşite în legătură cu realitatea de un «eu-origine» real şi determinat"[6]. Personajele reprezintă veritabilul „eu-origine" al acestor enunțuri ficționale: „În ficțiune, avem de-a face nu cu enunțuri de realitate, ci cu enunțuri ficționale, al căror veritabil „eu-origine" nu este autorul nici naratorul, ci personajele fictive"[7]. În universul ficțional al textului literar, aceste enunțuri sunt „ficțional serioase": „vorbele schimbate între personajele unui roman sunt, evident, tot atâtea acte de limbaj serios efectuate în universul ficțional al acestui roman"[8], arată G. Genette.

1. Dialogul din textul dramatic

Dialogul constituie forma cea mai curentă a discursului teatral[9], „le mode d'expression dramatique par excellence"[10], scria Hegel. El oferă datele care compun esența teatrului: creează acțiunea, o face să progreseze şi determină existența personajelor. Împreună cu celelalte forme ale discursului teatral (monologul şi aparté-ul), dialogul reflectă *în* şi *prin* el acțiunea în curs şi relațiile dintre personaje.

1.1 Structura textului dramatic

Textul dramatic se compune, în mod obligatoriu, „din

două părți distincte, dar inseparabile: dialogul şi didascaliile"[11]. R. Ingarden vorbeşte chiar de două texte diferite care intră în alcătuirea textului dramatic: un „text principal", care cuprinde replicile pe care le rostesc personajele, şi un „text secundar", alcătuit din indicațiile date de dramaturg: „Dans un drame «écrit» deux textes courent côte à côte. D'une part, les indications de scène (appelées «texte secondaire») qui disent où, à quel moment se déroule l'action, quel personnage est en train de parler et éventuellement ce qu'il fait à ce moment-là; d'autre part, le texte lui-même (appelé «texte principal»). Celui-ci n'est constitué que des phrases que prononcent «réelement» les personnages"[12]. Specificitatea textului dramatic e determinată de această structură duală.

În dialog, autorul dramatic se exprimă *mediat,* prin personajele pe care le-a creat „le dramaturge délègue sa parole à autrui"[13], arată A. Couprie. Spre deosebire de dialog, didascaliile constituie singura parte a textului dramatic în care autorul se exprimă în mod *direct*. Distincția dialog/didascalii atinge astfel problema lingvistică fundamentală a *subiectului enunțării*[14]. În didascalii subiectul enunțării e autorul; în dialog, enunțurile sunt produse de autor şi sunt rostite de personaje. De aici, decurge ceea ce s-a numit „la double énonciation théâtrale" (dubla enunțare teatrală): tot ceea ce se spune în teatru este *scris* de autor şi *rostit* de personaje[15].

Didascaliile cuprind acea parte a textului dramatic care nu este destinată rostirii pe scenă: „tout le discours de l'auteur qui s'adresse directement au lecteur, à l'acteur ou au metteur en scène, sans passer par l'intermédiaire des personnages"[16], scrie M. David. Ele oferă cititorului *informații*, care îl ajută să înțeleagă şi să-şi imagineze acțiunea, iar executanților scenici (actori, regizor, scenograf etc.), *indicații* necesare reprezentării textului. De aici rezultă, după cum subliniază M. Pruner, „caracterul ambiguu" al didascaliilor: „elles désignent les éléments d'une

fiction, avec les conditions qui en déterminent l'énonciation, et constituent en même temps des indications concrètes destinées à des practiciens qui font exister scéniquement cette fiction”[17]. Didascaliile pot fi *iniţiale* şi *integrate* în text[18]. Didascaliile iniţiale precedă textul şi au funcţie referenţială. Ele cuprind: titlul, lista personajelor, indicaţii generale privind locul şi timpul acţiunii, decorurile, costumele. Didascaliile integrate în text au funcţie scenică şi conţin indicaţii privitoare la punerea în scenă şi la jocul actorilor.

Didascaliile fixează, după cum arată Anne Ubersfeld, *condiţiile enunţării discursului teatral*. Aceste condiţii sunt duble: *ficţionale* şi *scenice*, deoarece didascaliile se adresează atât cititorului, care trebuie să-şi imagineze acţiunea, cât şi regizorului, actorilor, scenografului etc., care trebuie să asigure „existenţa scenică” a textului dramatic: „elles (les didascalies *n.n.*) désignent les conditions d'énonciation (surtout les coordonnées spatio-temporelles) de l'événement fictionnel, mais en même temps les conditions scéniques. Le rôle de la didascalie est donc double: elle est un texte de régie comprenant toutes les indications données par l'auteur à l'ensemble des practiciens (metteur en scène, scenographe, acteurs) chargés d'assurer l'existence scénique de son texte; elle est aussi un soutien permettant au lecteur de construire imaginairement soit un lieu dans le monde, soit une scène de théâtre, soit les deux à la fois”[19].

Ca şi dialogul, didascaliile aparţin textului dramatic scris. Dar, spre deosebire de dialog, didascaliile nu se rostesc, ci sunt *transpuse* în coduri vizuale şi paraverbale, care, în spectacol, însoţesc şi pun în evidenţă codul verbal, cuvântul. În felul acesta, în spectacol, textul care conţine indicaţiile dramaturgului *dispare ca text*: „cette partie du texte s'évapore traditionnellement à la représentation”[20], scrie E. Duchâtel.

1.2. Dialogul dramatic şi funcţiile lui

Dialogul dramatic constituie *reprezentarea artistică* a dialogului natural, nu reproducerea acestuia. De aceea, imperfecţiunile limbii vorbite, „accidentele de limbaj şi de vorbire"[21], pe care le regăsim într-o măsură variabilă în dialogul dramatic, sunt întotdeauna *stilizate*. Folosite în mod *deliberat*, nu întâmplător ca în dialogul natural, accidentele de limbaj şi de vorbire devin, în dialogul dramatic, *efecte de stil*, înzestrate cu eficacitate dramatică: „leur emploi ne peut être que calculé; l'accident de langage devient effet de style"[22].

Accidentele de limbaj pot fi făcute de locutor: rectificarea, întreruperea, enunţul neterminat; de interlocutor, care nu ascultă, nu aude sau se preface că nu aude, nu înţelege, înţelege greşit sau prea târziu. Există şi accidente care ţin de natura dialogului: întreruperea, vorbirea simultană, dialogul neînlănţuit sau rău înlănţuit. *Accidentele de vorbire* sunt ticurile verbale, greşelile de pronunţie, de vocabular sau de gramatică.

În teatru apar şi accidente cu funcţie de structurare a dialogului şi de progresie spre deznodământ, cum ar fi *qui-pro-quo*-ul, care, la origine, este tot un accident verbal. Referindu-se la cauzele *qui-pro-quo*-ului, J. Scherer enumeră: „méprises sur un mot ou sur une phrase, gestes mal interprétés, erreurs sur la personne, l'action, le motif ou le sentiment"[23]. Spre deosebire de dialogul curent, unde tendinţa de anulare a echivocului determină descoperirea şi îndepărtarea rapidă a *qui-pro-quo*-ului, în dialogul dramatic acest accident de limbaj poate fi prelungit cât mai mult posibil, fiind un procedeu fecund pe plan dramaturgic şi stilistic.

În dialogul dramatic sunt folosite şi *deformările de limbaj*, care, în dialogul curent, apar din dorinţa de expresivitate. Pot fi distinse: creaţiile lexicale originale care caracterizează un anumit

personaj, *galimatias*-ul (asociații, fără sens, de cuvinte din diferite limbi), incoerența rezultată din vorbirea simultană, delirul verbal, asocierile gratuite de idei sau de cuvinte[24]. La fel ca și accidentele verbale, deformările de limbaj sunt variate, atât din punctul de vedere al naturii, cât și din cel al funcțiilor, putând avea funcție ludică, comică și de caracterizare a personajelor (sugerează carențele de limbaj, prostia, ridicolul etc.).

Deși imită dialogul din limba vorbită, dialogul dramatic nu are spontaneitatea acestuia, deoarece este elaborat în detaliu, având, de regulă, un grad ridicat de *coeziune* și de *coerență*[25]. Cu funcție de coeziune apar, în dialogul dramatic, alături de unele accidente de limbaj (de exemplu, întreruperea care completează replica partenerului de dialog sau propria replică), procedee sintactice, precum elipsa sau anafora, procedee care au rol important și în marcarea stilistică a enunțului[26].

Față de dialogul din limba vorbită, dialogul dramatic are o coeziune mai strânsă, adică e mai „înlănțuit". Existența unei bune înlănțuiri a dialogului dramatic reprezintă una dintre calitățile care îi asigură eficacitatea și deci valoarea estetică. Elementele care se înlănțuie într-un dialog dramatic sunt verbale (cuvintele) și neverbale (gesturile, pauzele), înlănțuirea putându-se produce în diferite combinații: cuvânt - gest - liniște - cuvânt, gest – liniște - cuvânt - liniște[27] etc. În dialogul dramatic, înlănțuirea se realizează atât în interiorul replicilor, cât și de la o replică la alta. În primul caz, P. Larthomas vorbește de coeziune („la cohésion"), în cel de-al doilea, de înlănțuire („l'enchaînement"), subliniind că problema coeziunii se pune, în special, în cazul replicilor lungi, cea a înlănțuirii, în cazul replicilor scurte[28].

Alături de alte forme ale limbajului dramatic (monolog, aparté), dialogul constituie o *modalitate de reprezentare a evenimentelor* și *de caracterizare a personajelor*. Examinând dialogul dramatic prin prisma actelor de vorbire, R. Ingarden identifică patru funcții ale acestuia[29]:

1. funcția de *reprezentare* („de figuration"), prin dialog sunt prezentate acțiunile care se desfășoară pe scenă.
2. funcția de *exprimare* a stărilor şi a proceselor psihice trăite de personajul care vorbeşte: „exprimer les vécus et les différents états et événements psychiques de la personne qui est en train de parler"[30]. Prin dialog, personajele îşi exteriorizează gândurile, intențiile, reacțiile subiective față de un eveniment, față de un alt personaj, dialogul contribuind astfel la caracterizarea personajelor.
3. funcția de *comunicare*, manifestată în actele de adresare a unui personaj către altul: „Ce que dit un certain personnage est communiqué à un autre personnage, à qui ces paroles s'adressent"[31].
4. funcția de *influențare*, îndreptată atât asupra personajelor de pe scenă, cât şi asupra publicului spectator. Personajele, prin replicile pe care le schimbă, acționează nu numai unele asupra altora, ci şi asupra publicului spectator care asistă la acest schimb de replici: „les personnages essaient par leurs propos d'agir les uns sur les autres /.../, mais le but supreme de leurs paroles, telles que les a écrites l'auteur dramatique, est d'agir sur le public /.../. Chaque réplique, de ce fait, a une valeur double: elle est apparemment dite pour un ou des interlocuteurs qu'elle doit renseigner, questionner, indigner, séduire etc., mais en réalité pour des auditeurs silencieux qu'elle feint pourtant d'ignorer"[32]. Dialogul dramatic are astfel o *dublă eficacitate*: simulată, nereală, în relația dintre personaje, reală, în relația cu publicul. Dubla eficacitate a dialogului dramatic decurge din statutul particular al discursului teatral, care este, în acelaşi timp, discursul autorului destinat unui alt personaj şi discursul autorului destinat spectatorului: „le discours au théâtre est discours de qui ? il est discours à la fois d'un émetteur - auteur et alors le discours peut être

pensé comme totalité textuelle (articulée), /.../, il l'est aussi et inséparablement d'un émetteur personne et en ce sens, il est le discours non seulement articulé, mais fragmenté, dont le sujet de l'énonciation est le «personnage» /.../"[33], scrie A. Ubersfeld.

1.3. Procedeele dialogului dramatic

Progresia dialogului dramatic se realizează, în general, prin procedee asemănătoare celor utilizate într-o conversaţie obişnuită: personajele vorbesc, glumesc, se ceartă, se împacă etc. Dar, spre deosebire de conversaţia curentă, limbajul teatral are o *dublă finalitate*: prin cuvintele lor, personajele se adresează, deopotrivă, interlocutorilor scenici şi spectatorilor. Această dublă finalitate, care conferă limbajului teatral valoare estetică, determină apariţia unor procedee specifice de progresie a dialogului dramatic: *buclajul, repeţitia, întreruperea*[34].

1.3.1. Buclajul

Dialogul dramatic este compus dintr-un ansamblu de replici care se înlănţuie formând un schimb verbal. Modul în care o replică se leagă de cea precedentă e desemnat prin termenul *buclaj*: „Lorsque deux répliques s'enchaînent en formant un véritable échange, une question obtenant la réponse attendue, une déclaration d'amour trouvant un écho dans la bouche du partenaire, un attaque étant suivi d'une repartie, Michel Vinaver parle de bouclage"[35]. Se vorbeşte despre *buclaj perfect* („bouclage parfait"), când conţinutul unei replici trimite

în întregime la replica precedentă, *buclaj strâns* („bouclage serré"), când o replică reia nu numai cuvintele, ci şi ritmul şi structura sintactică a replicii precedente şi *buclaj întârziat* („bouclage à retardement"), când replica aşteptată e separată de cea la care trimite prin alte replici. Dacă între replica pronunţată şi cea precedentă nu există nici un fel de legătură (nici de sens, nici de formă), se vorbeşte despre absenţa buclajului („absence de bouclage") sau *non-buclaj*, care poate semnifica noncomunicarea[36] .

1.3.2. Repetiţia[37]

Progresia dialogului dramatic se poate realiza şi prin diverse tipuri de reluări: de cuvinte, de fraze etc. R. Garapon vorbeşte despre patru tipuri de repetiţie: repetiţie de cuvinte, de fraze, „ballet de paroles", variaţiuni pe o anumită temă[38]. „Ballet de paroles" (baletul de cuvinte) este constituit din reluarea aceloraşi termeni sau fraze între doi sau mai mulţi interlocutori[39], iar variaţiunile pe o anumită temă, din repetarea aceleiaşi idei cu ajutorul unor cuvinte diferite[40].

Repetiţia consolidează legătura semantică şi sintactică între replici şi asigură înlănţuirea textului dramatic: „Les répétitions, du fait même qu'elles sont répétitions, enchaînent le texte"[41], scrie P.Larthomas.

1.3.3. Întreruperea[42]

Dialogul dramatic conţine, frecvent, întreruperi *voluntare* sau *involuntare* de replici, procedee folosite în scop expresiv. Întreruperile sunt involuntare când personajul interlocutor intervine înainte ca personajul locutor să-şi fi terminat fraza. Aceste întreruperi dau dialogului rapiditate, asigurând succesiunea şi

înlănțuirea temelor.

Dacă personajul care vorbeşte îşi întrerupe deliberat replica, întreruperea este voluntară. Ea poate traduce o intensă luptă interioară, poate fi semnul unei emoţii puternice, care împiedică personajul să-şi continue replica etc. Referindu-se la motivele care determină personajul locutor să-şi întrerupă intenționat replica, P.Larthomas enumeră, printre altele: personajul nu-şi găseşte cuvintele, îşi dă seama că va pronunța cuvinte imprudente, remarcă o reacție ostilă a interlocutorului său[43].

2. Dialogul din textul narativ

În textul narativ, dialogul constituie, alături de monologul interior şi de stilul indirect liber, una dintre modalitățile de realizare a narațiunii şi de încorporare a elementelor de limbă vorbită în opera literară[44].

Deşi este „în sine tot o formă a genului dramatic"[45], în textul narativ dialogul are o serie de *particularități* gramaticale şi stilistice, care-l deosebesc de dialogul dramatic şi-i dau, după cum precizează W.Kayser, „un caracter întru totul epic"[46].

Dialogul din textul narativ compune *planul personajelor*, fiind principala modalitate de reproducere a vorbirii acestora. Spre deosebire de textul dramatic, în textul narativ, limita dintre planul personajelor (care cuprinde dialoguri, monologuri) şi cel al autorului (cuprinzând narațiune, descriere) poate fi adesea *estompată* prin stil indirect, indirect liber sau direct legat.

2.1. Funcțiile dialogului din textul narativ

Utilizat pe larg, începând mai ales cu romanul secolului al XIX-lea, alături de povestire, descriere, portret, analiză, dialogul nu se limitează la reproducerea conversației dintre două sau mai multe personaje, ci reprezintă un *procedeu narativ*, cu *funcții* și *efecte precise*.

Introducerea dialogului - procedeu specific literaturii dramatice - în textul narativ constituie o modalitate de a diversifica și de a anima expunerea. În acest sens, referindu-se la efectele folosirii dialogului în roman, N. Gelas precizează că dialogul dă viață textului: „donne de la vie au texte", face să trăiască personajele: „fait «exister» les personnages" și creează impresia de autenticitate, de real: „«rend vrai»"[47].

Se poate vorbi, în general, despre următoarele funcții de bază ale dialogului din textul narativ: *funcția expozitivă, funcția de caracterizare a personajelor și funcția dramatică, de reprezentare* sau, în termenii lui S. Durrer, *„funcția de acțiune"*[48].

2.1.1. Funcția expozitivă

Dialogul cu funcție expozitivă face cunoscute cititorului o situație sau un eveniment, împrejurările acestuia, principalele personaje pe care le implică[49]. El apare, de obicei, însă nu exclusiv, la începutul textului narativ.

2.1.2. Funcția de caracterizare a personajelor

În textul narativ, caracterizarea personajelor se poate realiza în mod direct, când, prin replicile schimbate între ele în cadrul dialogului, personajele își dezvăluie trăsăturile de carac-

ter, sentimentele, gândurile, intențiile. Deoarece dialogul exteriorizează lumea interioară a personajelor, F. Argod-Dutard vorbeşte despre „funcţia expresivă"[50] a dialogului din textul narativ. Când, prin replicile schimbate între ele, personajele prezintă alte personaje, funcţia de caracterizare a dialogului se realizează în mod indirect. Chiar dacă personajele pot fi prezentate şi de narator[51], dialogul reprezintă procedeul care exprimă „ceea ce nici o altă tehnică romanescă n-ar îngădui să se releve sau să se întrevadă"[52].

2.1.3. Funcția dramatică sau de acțiune

În textul narativ, dialogul constituie o modalitate de reprezentare a evenimentelor şi de progresie a acțiunii, având *funcție dramatică*. Dialogul face să avanseze acțiunea şi oferă cititorului posibilitatea de a urmări singur desfăşurarea evenimentelor relatate, ca şi cum acestea s-ar petrece în fața lui pe o scenă. Astfel, prin intermediul dialogului, narațiunea, fiind cuprinsă în replicile personajelor, e percepută ca *reprezentare*, nu ca relatare.

Tz. Todorov consideră că *reprezentarea* şi *relatarea* sunt cele două modalități fundamentale ale narațiunii, potrivit faptului că „un scriitor ne «arată» lucrurile, în timp ce cutare altul nu face decât să ni le «spună»"[53]. Dialogul reprezintă elementul esențial al narațiunii percepute ca reprezentare, narațiune dramatică sau „scenică", după expresia lui B. M. Eihenbaum, care preia o mai veche distincție formulată de O. Ludwig între narațiunea propriu-zisă („die eigentliche Erzahlung") şi narațiunea scenică („die szeniche Erzahlung")[54]. În narațiunea scenică personajele se deplasează ca pe scenă, iar cititorul vede şi aude doar ceea ce fac şi ceea ce spun aceste personaje, autorul şi naratorul părând a fi dispărut.

Pentru proza lui Caragiale, această distincție este absolut necesară, întrucât dialogul din textul narativ se apropie foarte

mult de dialogul dramatic şi are, prin excelenţă, *funcţie de reprezentare*. Autorul e preocupat şi în proză de specificarea unor detalii „scenice", care privesc indicarea decorului, intrarea sau ieşirea din scenă a personajelor etc., întocmai ca în dialogul dramatic. Caragiale îşi lasă personajele să se manifeste liber şi îşi reduce foarte mult intervenţiile, apărând „cel mult, ca spectator al unor scene în curs de desfăşurare"[55].

În cercetările de teorie a prozei, B. M. Eihenbaum, subliniind larga utilizare, în romanul secolului al XIX-lea, a dialogului, alături de descriere şi portret psihologic[56], se opreşte şi asupra *funcţiilor* dialogului din textul narativ. Dialogul este definit ca un procedeu al artei narative, care are o dublă funcţie: *de caracterizare a personajelor* şi *funcţie dramatică sau de acţiune*, el contribuind la realizarea şi la desfăşurarea acţiunii epice: „Câteodată, scrie Eihenbaum, aceste dialoguri sunt prezentate ca o simplă convorbire care ne desenează portretele personajelor prin intermediul replicilor lor (Tolstoi), sau care este numai o formă mascată de naraţiune şi, prin aceasta, fără caracter «scenic»; dar, câteodată, dialogurile capătă o formă pur dramatică şi au mai puţin funcţia de a caracteriza personajele prin replicile lor, decât cea de a face acţiunea să avanseze. Astfel, ele devin elementul fundamental al construcţiei"[57].

Deoarece uneori dialogul din textul narativ nu face nici să avanseze acţiunea, nici nu contribuie la caracterizarea personajelor, ci doar realizează o simplă tranziţie spre descrierea unui personaj sau spre introducerea unei noi acţiuni, S. Durrer vorbeşte şi despre o *funcţie de tranziţie* a dialogului: „/.../ un certain nombre de dialogues ne semblent pas faire progresser l'action à proprement parler ni apporter grand-chose sur le plan de la caractérisation pas plus sur celui de la description. Ils semblent avant tout être là pour rendre vraisemblable une péripétie ultérieure"[58].

Chiar dacă dialogul reprezintă un constituent important al structurii compoziţionale a textului narativ, autorul nu-l poate

folosi în mod exclusiv şi nu poate renunţa la alte procedee narative, precum naraţiunea propriu-zisă, monologul interior, stilul indirect liber (în secolul al XVIII lea, romanele concepute sub formă exclusiv dialogată au reprezentat o experienţă nereuşită).

Esenţială în opera narativă este legătura dintre pasajele de reprezentare şi cele de relatare, deci dintre dialog şi naraţiunea propriu-zisă, *interferenţa* dialogului cu alte procedee narative (monologul interior, stilul indirect liber). În acest sens, G.Genette subliniază că, într-o operă epică, oricât de întinse ar fi pasajele de dialog sau de discurs în stil direct, acestea putând, uneori, depăşi naraţiunea („le récit"), opera rămâne în esenţă narativă, deoarece dialogurile sunt încadrate şi conduse de părţile narative, care reprezintă „fondul" sau „trama discursului ei"[59].

Prezenţa stilului direct în textul narativ nu este suficientă pentru instalarea relaţiei de dialog, ci este necesar ca vorbirea directă să implice *interacţiunea* personajelor. Lipsa acestei interacţiuni face, uneori, ca intervenţiile în stil direct să fie lipsite de replică şi să devină doar simple inserţii în naraţiune; alteori, replica poate fi înlocuită cu secvenţe în stil indirect. Pentru dialogul din opera narativă, importantă este însă relaţia acestor intervenţii în stil direct (atât a celor care redau vorbirea personajelor, cât şi a celor lipsite de replică) cu verbele de declaraţie (de tipul *a spune, a întreba, a răspunde*) care le introduc. Faţă de acestea, intervenţiile în stil direct se află în raport de dependenţă semantică şi independenţă sintactică[60], raport care marchează deosebirea esenţială dintre vorbirea directă şi vorbirea indirectă.

Printre modalităţile de introducere a intervenţiilor în stil direct într-o operă narativă, D.Almenberg enumeră, alături de verbele de declaraţie (sau echivalentele lor), termenii compuşi, perifrazele şi „fraza întreruptă sau trunchiată", din care lipseşte verbul de declaraţie: „La présentation d'une réplique se fait

généralement soit par terme simple, c'est-à-dire par un verbe déclaratif ou son équivalent placé ou bien avant, ou bien en incise à l'interieur, ou a la fin d'une réplique, soit par «phrase tronquée», c'est-à-dire avec ellipse du verbe, soit par terme composé ou périphrase"[61]. Omisiunea verbelor de declarație are efect stilistic: ea dă vivacitate stilului, mărește impresia de veridicitate și imprimă caracter dramatic întregului discurs narativ. Frecvent, intervențiile în stil direct pot fi introduse și prin fraze care indică un gest, o mișcare, mimica, modul de a vorbi al personajelor, fraze numite de D. Almenberg „phrases d'indication"[62].

Verbele de declarație, la fel ca și diversele comentarii privind gesturile, mimica, intonația personajelor, decorul, aparțin naratorului. Referindu-se la dialogurile din textul narativ, W. Kayser subliniază că în cuprinsul acestora „povestitorul nu le dă cuvântul numai personajelor. El prezintă replicile, le însoțește cu indicații despre gesturi și mimică"[63]. Astfel, replicile care compun dialogul interpersonaje sunt însoțite de „didascaliile" naratorului, care pot cuprinde, pe lângă simple indicații „scenice" ori „remarci explicative, de tipul «zise el», «răspunse el»"[64], date care completează substanța epică a narațiunii.

Față de teatru, unde personajele vorbesc direct, în textul narativ, *medierea* realizată de narator e fundamentală. Aceasta a fost considerată, de altfel, deosebirea esențială dintre dialogul narativ și cel dramatic, definite ca fiind, primul, dialogul în care „autorul e prezent în operă", iar celălalt, dialogul în care „niciodată autorul nu intervine"[65].

NOTE

1. Vezi Liana Pop, *Pentru o definiție a dialogului*, în *Semiotică şi poetică*, I, *Contribuții la studiul dialogului*, Universitatea Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1984, p.1.
2. Despre principiul imitației în opera literară, vezi Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965, p.53, 59-62, 89.
3. H. Plett, *Ştiința textului şi analiza de text*, Bucureşti, Univers, 1983, p.342.
4. Vezi Carmen Vlad, *Prolegomenă*, în *Semiotică şi poetică*, vol.cit., p. III.
5. Despre „enunțurile ficționale" şi „enunțurile de realitate", vezi Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p.54.
6. Kate Hamburger, *op. cit.*, apud G. Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune şi dicțiune*, Bucureşti, Univers, 1994, p.98.
7. Ibidem.
8. Ibidem, p.116.
9. Discursul teatral conține tot ceea ce se referă la text: didascalii, dialoguri, monologuri, aparté-uri. În *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1977, p.226, Anne Ubersfeld defineşte discursul teatral ca ansamblu de semne lingvistice produse de autorul dramatic: „l'ensemble de signes linguistiques/.../, ensemble que l'on peut rapporter au scripteur («auteur») comme sujet de l'énonciation."
10. Apud M. Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998, p.22.
11. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p.20.
12. R. Ingarden, *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p.179.
13. A. Couprie, *Le théâtre*, Paris, Ed. Nathan, 1995, p.17.
14. Enunțarea reprezintă actul producerii unui enunț de către un subiect: „On appelle énonciation l'événement singulier que constitue la production d'un énoncé par un sujet", Anne Ubersfeld, *Les termes clés de*

l'analyse du théâtre, Paris, Seuil, 1996, p.36. Despre enunţare, vezi şi D. Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 36-37.

15. Vezi Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 36.

16. M. David, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, p.126.

17. M. Pruner, *op.cit.*, p.16. Despre caracterul ambiguu al didascaliilor, vezi şi Anne Ubersfeld, *op.cit.*, p.30.

18. Despre didascalii, vezi M. David, *op.cit.*, p.126; A. Couprie, *op.cit.*, p.7; M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p.227; Anne Ubersfeld, *op.cit.*, p.29-31.

19. Anne Ubersfeld, *op.cit*, p.30.

20. É. Duchâtel, *Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique*, Paris, A. Colin, 1998, p.12.

21. Despre accidentele de limbaj şi de vorbire, vezi P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p.223-227.

22. Ibidem, p.219. Despre transformarea accidentelor de limbaj şi de vorbire în efecte de stil în limbajul dramatic, vezi şi P. Larthomas, *Technique du théâtre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1985, p.14: „Le langage dramatique, qui veut imiter la vie, utilise ces accidents; mais ce ne sont plus des accidents, puisqu'ils sont voulus et préparés: ils deviennent autant d'effets, au sens plein du terme."

23. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, f.a., p.76.

24. Vezi P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p.239-247.

25. Despre coeziune şi coerenţă, vezi *Semiotică şi poetică*, II, *Textul şi coerența*, Universitatea Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1989. Coeziunea şi coerenţa constituie „principii ale textualităţii, în sensul că prin ele se asigură contiguitatea textului, deci a comunicării /.../; coeziunea se bazează, mai ales, pe dependenţe gramaticale, iar coerenţa, pe dependenţe de interpretare semantică." (p.36); Vezi şi D.Maingueneau, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p.16-18: „En général, on considère que la cohésion résulte de l'enchaînement des propositions, de la linéarité du texte, alors que la cohérence s'appuie sur la cohésion mais fait aussi intervenir des contraintes globales, non linéaires, attachées en particulier au contexte, au genre de discours."

26. T. Vianu, în *Contexte legate şi nelegate din punct de vedere stilistic*, din LR, 1956, nr.3, p.16-24, enumeră, printre procedeele care asigură

coeziunea unui text, recurența, recurența parțială, parafraza, anafraza, elipsa, joncțiunea etc.

27. Vezi P. Larthomas, *op.cit.*, p.260.

28. Ibidem, p.262.

29. Vezi R. Ingarden, *op.cit*, p.322-323.

30. Ibidem, p.322.

31. Ibidem, p.323.

32. P. Larthomas, *op.cit.*, p.255. Despre dubla funcție a limbajului teatral, vezi și P. Larthomas, *Technique du thèâtre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1985, p.12: „/…/ la réplique la plus quelconque est destinée à la fois au personnage auquel elle s'adresse et au public. Il y a donc deux effets: l'un sur l'interlocuteur (comme dans la vie) qui réagit en conséquence, l'autre sur ce juge (au sens très large du terme) qu'est le public".

33. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éd. Sociales, 1977, p.227-228.

34. Vezi M. David, *op.cit.*, p.119-125 ; M. Pruner, *op.cit*, p.101-106.

35. M. David, *op.cit.*, p.119.

36. Despre buclaj perfect, buclaj strâns, buclaj întârziat și non-buclaj, vezi M.David, *op.cit.*, p.119-120 și M. Pruner, *op.cit*, p.102-103.

37. Despre repetiție ca procedeu de progresie a dialogului dramatic, vezi M. David, *op.cit.*, p.123-125; R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Âge à la fin du XVII-è siècle*, Paris, A.Colin, 1957; P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p.269-272; M. Pruner, *op.cit.*, p.105-106.

38. R. Garapon, *op.cit.*, p. 231.

39. Ibidem, p. 240.

40. Ibidem, p. 241.

41. P. Larthomas, *op.cit.*, p.271.

42. Despre întrerupere ca procedeu care asigură progresia dialogului dramatic, vezi M. David, *op.cit.*, p.120-123; P. Larthomas, *op.cit.*, p.265-268; M. Pruner, *op.cit.*, p.103-105.

43. P. Larthomas, *op.cit.*, p.265.

44. B. Cazacu, în *Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*, din *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p.37, arată că

dialogul, monologul şi stilul indirect liber sunt modalităţi „de realizare a stilului oral în creaţia beletristică".

45. W.Kayser, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Univers, 1979, p. 267.

46. Ibidem.

47. Nadine Gelas., *Dialogues authentiques et dialogues romanesques*, în *Échanges sur la conversation*, sous la direction de J. Cosnier, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988, p. 331.

48. Sylvie Durrer, în *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 1999, p.117, vorbeşte despre următoarele funcţii ale dialogului din roman: funcţia expozitivă „la fonction d'exposition", funcţia de caracterizare a personajelor „la fonction de caractérisation", funcţia de acţiune „la fonction d'action" şi funcţia de tranziţie „la fonction de transition".

49. Ibidem.

50. Françoise Argod-Dutard, *La linguistique littéraire*, Paris, A. Colin, 1998, p.63.

51. R. Bourneuf şi R. Ouellet, în *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972, p.183, arată că în roman un personaj poate fi prezentat în patru feluri: de el însuşi, de un alt personaj, de un narator heterodiegetic sau de el însuşi, de alte personaje şi de narator.

52. Ibidem, p.197.

53. Tz. Todorov, *Categoriile naraţiunii literare*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne.*, Bucureşti, Univers, 1972, p.392.

54. Vezi B.M. Eihenbaum, *Despre teoria prozei*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Bucureşti, Univers, 1983, p.31.

55. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, *Naraţiune şi dialog în proza românească*, Bucureşti, Editura Academiei, 1991, p.35.

56. Despre larga folosire a dialogului în romanul secolului al XIX lea, alături de povestire, descriere, portret şi analiză, vezi W. Kayser, *op.cit.*, p.267; R. M. Albérès, *Istoria romanului modern*, Bucureşti, 1968, p.87-91; T. Vianu, *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1968, p.22.

57. B. M. Eihembaum, *op. cit.*, p.33.

58. Sylvie Durrer, *op. cit.*, p.117.

59. Vezi G. Genette, *Frontiere ale povestirii*, în *Figuri*, Bucureşti, Univers, 1978, p. 150: „/.../ opera epică, oricare ar fi partea materială a dialogurilor sau a discursului în stil direct şi chiar dacă această parte ar depăşi pe aceea a naraţiunii (récit), rămâne în esenţă narativă, prin aceea că dialogurile sunt aici în mod necesar încadrate şi conduse de părţile narative care constituie, în sens propriu, fondul sau, dacă vrem, trama discursului ei."

60. Vezi *Gramatica limbii române*, II, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p.342.

61. D. Almenberg, *La présentation des répliques chez quatre auteurs contemporains*, în „Studia neophilologica", 1958, vol.XXX, nr.2, p.201. Referindu-se la „fraza trunchiată" (la „phrase tronquée"), D. Almenberg arată că aceasta omite verbul de declaraţie şi se opreşte fie asupra unei conjuncţii (*şi, dar*), fie asupra unui adverb (*apoi*, *atunci*, etc.), urmate, în general, de un complement circumstanţial (ex. „Şi *deodată: ... ")* sau uneori doar de un substantiv ori de un pronume (ex. „Atunci *mama*:...") (p. 207).

62. Ibidem, p. 202.

63. W. Kayser, *op. cit.*, p. 267.

64. B.M. Eihenbaum, *op.cit.*, p.33.

65. Vezi Suzanne Guellouz, *Le dialogue*, Paris, P.U.F., 1992, p.82: „Une distinction est généralement établie entre le dialogue narratif et le dialogue dramatique, /.../ définis par Sperone Speroni comme étant l'un «celui où l'auteur est présent dans l'oeuvre» et l'autre «celui où jamais l'auteur n'intervient»".

B. PROCEDEELE DIALOGULUI DIN OPERA LUI I. L. CARAGIALE

În general, dialogul din opera lui I. L. Caragiale este construit printr-o serie de *procedee* specifice, care determină apariția unor tipuri particulare de replici: replici *repetate*, replici *întrerupte*, replici *narative*. Acestea sunt proprii atât dialogului din teatru, cât și celui din proza scurtă, având în vedere caracterul ei accentuat dramatic.

I. Dialogul construit prin repetarea replicii

Considerată un element de retorism, repetiția în dialog[1] creează, după cum arată M. Cvasnâi Cătănescu, un tip aparte de replică sau de relații între replici[2]. Replica bazată pe reluare este specifică pentru comunicarea orală. În general, modelul dialogului cu replici repetate din textul literar îl constituie dialogul din limba vorbită și, mai ales, cel din vorbirea populară.

În structura dialogului, repetiția este un procedeu afectiv, care, datorită efectului de insistență, evidențiază îndeosebi *funcția emotivă*[3] a limbajului, repetiția exprimând atitudinea locutorului față de propria sa replică sau față de replica partenerului de dialog. Reluarea de către locutor a unor secvențe din replica anterioară a partenerului de dialog reprezintă, după cum precizează T. Slama-Cazacu, „mijlocul cel mai frecvent prin care se exprimă atât afirmarea, adeziunea la replica interlocutorului, cât și - mai ales - opoziția”[4]. În replica locutorului, secvența reluată

are altă semnificație decât în replica de bază a partenerului de dialog, ea fiind semnul unei *atitudini*, a unei *reacții*.

În dialog, repetiția constituie şi un indice *fatic*[5], deoarece reluarea totală sau parţială a replicii precedente poate fi folosită, în funcție de situație, ca mijloc de întrerupere sau de prelungire a comunicării. Când determină revenirea asupra unei teme anterioare de dialog, repetiția suprimă temporar progresia comunicării. În situația în care locutorul reia o replică interogativă a partenerului de dialog, repetiția devine un mijloc de prelungire a comunicării, deoarece suplineşte incapacitatea momentană a locutorului de a da un răspuns, incapacitate care ar duce la întreruperea comunicării.

În funcție de *dimensiunea* secvenței reluate, repetiția poate fi *integrală*, când vorbitorul reia întreaga replică a interlocutorului, şi *parțială*[6], când vorbitorul reia o parte, de dimensiuni variabile, a replicii interlocutorului. Ca *poziție*, repetiția parţială se poate realiza *imediat* sau *la distanță* şi, în funcție de structura secvenței reluate, poate fi *simplă*, când se reia un singur cuvânt, şi *dezvoltată*, când se reiau două sau mai multe cuvinte. Atât în cazul repetiției integrale, cât şi în cel al repetiției parțiale, secvența reluată poate avea aceeaşi formă cu secvența de bază sau pot interveni modificări morfologice, sintactice, intonaționale.

Construirea dialogului prin reluarea replicii precedente nu este o inovație a lui Caragiale. În forme elementare, acest procedeu apare la dramaturgii din prima jumătate a secolului al XIX lea: C. Bălăcescu, M. Millo, C. Caragiali, V. Alecsandri. În textele acestora, repetiția apare în variante simple şi, aplicându-se doar replicilor succesive, are, în general, un caracter mecanic. Stilistic, pot fi reținute efectele comice produse de reluarea deformată a neologismelor. La Caragiale însă, acest procedeu de înlănțuire a replicilor capătă *funcții* multiple şi *efecte* variate în organizarea dialogului. Repeţitia apare în variante mai compli-

cate, nu numai în replici succesive, ci şi în cele distanţate. Valorificând efectele comice ale repetiţiei, Caragiale o va impune ca pe o *modalitate de caracterizare a personajelor* şi de *parodiere a retorismului*.

În opera lui Caragiale, dialogul cu reluări ale replicii precedente este caracteristic teatrului (comedii şi drama *Năpasta*) şi schiţelor satirice. Dincolo de *funcţia practică* a acestui procedeu, vom distinge, în principal, repetiţia cu *funcţie comică* şi de *caracterizare a personajelor* în comedii şi în schiţe şi repetiţia cu *funcţie reflexivă* în drama *Năpasta*.

Funcţia practică a repetiţiei este evidenţiată de încadrarea ei printre „procedeele de înlănţuire"[7] a replicilor în dialog. Repetiţia constituie un element prin care se realizează „înlănţuirea formală"[8] a dialogului („l'enchaînement formel"). Acest tip de înlănţuire se caracterizează prin reluarea aceluiaşi element lexical sau sintactic în două sau mai multe replici, repetiţia evidenţiind legătura semantică dintre aceste replici. Aşadar, repetiţia consolidează legătura semantică şi sintactică între replici, asigurând coeziunea şi coerenţa textului. Referindu-se la această funcţie a repetiţiei în dialogul literar, I. Tohăneanu vorbeşte despre „«înnădirea» puternică a replicilor una de alta", realizată prin „obiceiul personajelor (se referă la dialogul din opera lui Creangă *n.n.*) de a introduce, în răspunsul lor, unele elemente lexicale din replica imediat anterioară a interlocutorului, supunându-le /.../, atunci când este cazul, modificărilor gramaticale de rigoare"[9].

Din punctul de vedere al extinderii şi al structurii, dialogul din schiţele lui Caragiale prezintă tangenţe importante cu cel din comedii. În general, proza scurtă a lui Caragiale ar putea fi încadrată în ceea ce B. M. Eihenbaum numea „povestire scenică"[10]. Acest gen de povestire pune un mare accent pe dialogul dintre personaje şi pe *reprezentarea* faptelor, nu pe relatarea lor: „percepem acţiunile nu ca fiind povestite /.../, ci ca

şi cum ele s-ar petrece în faţa noastră pe scenă”[11]. Referindu-se la schiţele şi la nuvelele lui Caragiale, T. Vianu evidenţiază construirea acestora ca nişte „scene dramatice”, a căror substanţă e redusă „aproape numai la dialog”[12], iar M. Mancaş le remarcă „structura aproape exclusiv dialogată, uneori chiar dramatizată”[13]. Prin amploarea pe care o are, dialogul transformă schiţele lui Caragiale în nişte scenete. Dintre elementele care evidenţiază caracterul dramatic al schiţelor lui Caragiale, Al. Andriescu enumeră „dialogul susţinut /.../ mişcarea în «scenă», bogăţia elementelor de stil oral în vorbirea autorului”[14] şi în cea a personajelor.

În schiţele lui Caragiale, ca şi în teatru, planul personajelor este predominant. Dialogul dintre personaje are o extindere considerabilă, în raport cu spaţiul ocupat de naraţiunea propriu-zisă. Autorul îşi lasă personajele libere, suprimându-şi intervenţiile sau reducându-le la maximum; apar doar indicaţii despre cadru, mimică, gesturi, care sprijină textul dialogat întocmai ca în teatru. Personajele trăiesc numai prin felul în care vorbesc, prin dialog, iar faptele de limbă pe care le evidenţiază dialogul se constituie în mijloc de individualizare şi de satirizare a personajelor, în sursă de comic.

Repetiţia ca procedeu de caracterizare se manifestă la nivelul planului personajelor[15]. Personajul, prin felul în care comunică, se comunică şi acest fapt e sesizat de spectator/cititor. Limbajul personajelor are, după cum arată R. Ingarden, funcţia de *a exprima* şi de *a reprezenta* caracteristicile acestora; pornind de la felul cum vorbeşte un anumit personaj, spectatorul/cititorul poate să-l individualizeze: „Il s'agit en partie d'exprimer, en partie de représenter, par le sens du discours, des qualités des personnages, en partie enfin des déductions que peut faire le spectateur en partant des qualités caractéristiques du discours pour conclure aux traits du caractère du personnage qui parle”[16].

În ceea ce priveşte limba personajelor lui Caragiale, a

devenit deja un loc comun afirmaţia că aceasta reprezintă, în special prin aspectele ei comice, principalul mijloc de caracterizare a personajelor. În dialogul din comediile şi din schiţele satirice, repetiţia se înscrie printre *modalităţile de individualizare a personajelor prin limbaj*, ea evidenţiind însuşirea greşită a formei (prin diferite tipuri de deformări fonetice) sau a sensului unor neologisme: etimologiile populare, tautologiile, acordarea de sensuri neadecvate unor termeni[17] reprezintă forme ale inadecvării semantice a neologismului. În general, neologismul şi, mai ales, neologismul deformat reprezintă un element lexical de bază, cu ajutorul căruia Caragiale îşi caracterizează personajele comice. Reluarea unor neologisme deformate dezvăluie, în special, nivelul precar de instrucţie şi neputinţa intelectuală a personajelor din lumea comediilor şi a schiţelor satirice, personaje faţă de care autorul îşi exprimă atitudinea negativă, critică. Astfel, prin repetiţia deformată, Caragiale nu conferă limbajului numai funcţie de caracterizare, ci şi *funcţie critică*.

Ca *procedeu comic*, repetiţia se manifestă prin valorificarea, în special, a deformării comice a neologismelor. Deformările de limbaj reprezintă, în opinia lui P. Larthomas, „cazuri particulare ale fanteziei verbale"[18] a autorului, fantezia verbală fiind unul dintre procedeele cele mai vechi ale comicului. La Caragiale, fantezia verbală e în concordanţă cu adevărul psihologic al personajelor şi cu semnificaţia operei.

În limba română literară, deformarea neologismelor ca sursă de comic verbal nu apare, după cum se ştie, o dată cu Caragiale. Textele „primilor dramaturgi" (C. Facca, C. Bălăcescu, C. Caragiali, M. Millo) anticipează acest procedeu comic, care va deveni foarte productiv şi la Alecsandri. Dar, în comediile lui Caragiale, asistăm la o *lărgire a funcţiei stilistice a neologismului*, pusă în legătură şi cu noua etapă a procesului de adaptare a neologismelor de la sfârşitul secolului al XIX lea. Faţă de etapa anterioară (1830-1850), acum neologismele capătă amploare; ele pătrund în categorii noi de vorbitori, extinzându-se

aproape în toate mediile sociale, care, aflându-se în contact recent cu neologismul, se caracterizează „tocmai printr-o mai accentuată sau mai scăzută receptivitate şi adaptabilitate la limbajul neologic”[19], cum scrie M. Mancaş. Pătrunderea neologismelor şi în rândul vorbitorilor semiinstruiţi îngreunează procesul adaptării acestor termeni la sistemul limbii române.

În drama *Năpasta*, dialogul este mai rar construit prin reluarea parţială sau totală a replicii precedente. Repetiţia are aici o accentuată *funcţie reflexivă* şi apare, îndeosebi, sub forma ecoului. Lipsite de nota comică din comedii, reluările în ecou exteriorizează reacţiile pe care le au personajele în timpul dialogului, fiind semnul frământării şi al tensiunii interioare.

Urmărind repetiţia ca procedeu prin care se realizează legătura între replici în dialogul din teatrul şi din schiţele lui Caragiale, avem în vedere, mai ales, reluările care afectează relaţia propriu-zisă de dialog, care apar deci într-o succesiune de două sau mai multe replici emise de locutori diferiţi şi, mai rar, repetiţiile din interiorul aceleiaşi replici.

1. Repetarea parţială a replicii anterioare

Repetarea parţială se referă la reluarea unui cuvânt sau, prin extindere, a unui fragment (de dimensiuni variabile) din replica anterioară. Se poate realiza la *distanţă* şi *imediat*, ambele tipuri având, după clasificarea propusă de M. Cvasnâi Cătănescu, patru variante, în funcţie de combinaţiile intonaţionale: *repetarea interogativă a unei secvenţe enunţiative*, *repetarea interogativă a unei secvenţe interogative*, *repetarea enunţiativă a unei secvenţe interogative* şi *repetarea enunţiativă a unei secvenţe enunţiative*[20].

1.1. Repetarea interogativă a unei secvențe enunțiative

1.1.1. Repetarea parțială la distanță

Reluarea interogativă a unei secvențe enunțiative reprezintă în dialog un mijloc obişnuit de exteriorizare a atitudinii locutorului față de comunicarea interlocutorului; ea marchează, în special, reacția negativă, dezacordul locutorului față de replica anterioară a partenerului de dialog, devenind astfel „punctul de plecare al comentariului unui replici receptate”[21].

În dialogul din teatru, Caragiale valorifică îndeosebi variante complicate ale repetiției interogative, în care termenii reluați sunt dispuşi în mai multe enunțuri autonome, iar reluarea se realizează atât în replica ce urmează intervenției de bază, cât şi într-o replică mai distanțată. Reluarea interogativă multiplă suprimă temporar progresia dialogului, deoarece se revine la secvențe care prezintă interes pentru unul dintre locutori; acesta „rămâne «în urmă», scrie T. Slama-Cazacu, interesat de informația transmisă prin una dintre replici, care uneori îi trezeşte diferite asocieri şi îl determină chiar să încerce o deviere a dialogului către tema care îl domină în acel moment”[22]. Efectul de insistență pe care-l implică revenirea asupra unor secvențe anterioare poate determina uneori rezolvarea unor confuzii, repetiția interogativă multiplă având, în aceste situații, funcție dramaturgică:

„**Pampon**: Nu e nici o încurcătură, mişelule! Amanta ta, **Mița**, îți scrisese de **miercuri** că te aşteaptă, că **Mangafaua** pleacă la **Ploeşti** ...

Crăcănel: Miercuri?... **Ploeşti** ?... **Mangafaua**?...

Pampon: Da, şi tu, Bibicul, în loc să te duci la ea, o părăseşti şi

te dai pe furiş la amanta mea, la Didina /.../

Crăcănel (acelaşi joc): Stăi! stăi, omule, pentru Dumnezeu!... **Miţa**? **miercuri**? **Ploeşti**? **Mangafaua**?... Dumnezeule! am o bănuială ... Arată-mi biletul... Eu am fost miercuri la Ploeşti...”[23] (D.C., O., I, p.279).

În drama *Năpasta*, reluările interogative multiple, în replici distanţate, sunt semnul tensiunii dintre personaje, subliniind rezonanţa profundă pe care replica unuia o are asupra celuilalt:

„**Gheorghe**: /.../ Eu m-am hotărât **să plec** din satul ăsta...
Anca (repede): **Să pleci**?
Gheorghe: Da... /.../
Anca (tristă): **Pleci!**
Gheorghe: Da... Lumea a cam simţit /.../
Anca: Care va să zică, **pleci**?... adevărat?” (O., I, p.334).

Reluarea interogativă a unei secvenţe din replica anterioară a partenerului de dialog ia uneori forma întrebărilor „cvasi-ecou”[24]. În aceste întrebări personajul locutor reia, ca un ecou, o secvenţă din replica personajului interlocutor, adăugând la început un cuvânt interogativ, un pronume (*care, ce*) sau un adverb (*când, cum, unde*). Întrebările „cvasi-ecou” înlănţuie dialogul, dinamizându-l în acelaşi timp, deoarece, de cele mai multe ori, aceste întrebări sunt eliptice de predicat:

„**Iordache**: /.../ Acu, pentru că ni s-a întâmplat **o istorie cu un spiţer**, a hotărât d. Nae să dea la tipografie să i le facă cu numere /.../ (biletele de abonament la frizerie, *n.n.*)

Pampon: **Cu un spiţer? Ce istorie**?” (D.C., O., I, p.227, vezi şi C.L., p.87)

Când apare imediat la începutul replicii secunde, repetiția interogativă introduce intervenția propriu-zisă (constatare, apreciere, întrebare etc.) a personajului locutor, subliniind totodată și surpriza acestuia față de replica partenerului de dialog:

„**Pampon**:/.../ După ce mă ataci la sacrul meu amor; **amăgești** o ființă nevinovată ... **o femeie**... femeie! ochi alunecoși, inimă zburdalnică!...

Crăcănel (urmându-și jocul): Eu? **amăgesc o femeie**?... Eu nu am amăgit nici o femeie; ele m-a amăgit pe mine /.../" (D.C., O., I, p.278, vezi și N.F., p.65).

În comedii, când termenul reluat interogativ declanșează echivocul din cauza polisemantismului său, repetiția devine procedeu comic. În *D-ale carnavalului*, un substantiv precum *mazu* trimite, pentru partenerii de dialog (Didina și Catindatul), la referenți diferiți: pentru unul este substantiv propriu, reprezentându-i chiar numele de familie: Didina *Mazu*, pentru celălalt, *mazu* este substantiv comun, însemnând „adaos, supliment la jocul de cărți". Acordarea de semnificații diferite aceluiași termen în vorbirea a două personaje reprezintă un procedeu prin care se realizează comicul verbal. Prin încurcăturile pe care le provoacă, echivocul de limbaj poate avea urmări asupra evoluției intrigii:

„**Catindatul**: Pe două consumății și-o guriță **mazu** (râde). Strașnic tachinez...(...)

Didina (aparte): **Mazu**? m-a cunoscut (...)" (D.C., O., I, p.266).

Efecte comice are și reluarea interogativă a unui neologism deformat în urma aplicării unei etimologii populare. Acest fenomen lingvistic se datorează asemănării fonetice a două cuvinte, unul mai vechi și altul mai recent (un neologism) și are la bază necunoașterea sensului termenului recent pătruns

în limbă, a cărui formă e modificată sub influența termenului mai vechi. În cadrul etimologiei populare se manifestă, după cum subliniază G. Genette, „une tendance à ramener toute forme nouvelle à une forme voisine plus connue”[25]. Etimologia populară are loc la cuvintele recent împrumutate, pentru a căror folosire corectă se cere o anumită pregătire intelectuală, care lipsește personajelor din comediile și din schițele lui Caragiale. În *Conu Leonida față cu reacțiunea*, deruta personajelor în fața neologismului *moratoriu* se traduce prin înlocuirea acestuia cu un paronim ridicol, *murături*, înlocuire care dezvăluie trivializarea noțiunii. Contrastul dintre ceea ce vrea să spună personajul și ceea ce spune creează efecte comice:

„**Leonida**: Și al treilea, că se face și **lege de murături**.
Efimița: Cum **lege de murături**? ” (O., I, p.87).

Astfel de înlocuiri, frecvente în comediile și în schițele lui Caragiale în cadrul etimologiilor populare, evidențiază nivelul precar de instrucție și de cultură al personajelor, care, incapabile să rețină termenii noi sub forma lor corectă, nu se pot apropia de limba literară.

Stilistic, pentru reluarea interogativă a unei secvențe enunțiative, semnificative sunt, în dialogul din comedii, formele „primare de stil indirect liber”[26], cum le numește M. Mancaș, bazate pe reluarea ironică, de către personajul locutor, a unor secvențe din replici precedente (uneori mai distanțate) ale partenerului de dialog:

„**Leonida**: /.../ Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-știu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la **o idee**; a intrat la **o idee**? **fandacsia** e gata; ei! și după aia, din **fandacsie** cade în **ipohondrie** /.../

Efimița (sărind din pat): E **idee**, Leonido? /.../ (aprinzând lampa): E **fandacsie**, bobocule? /.../ E **ipohondrie**, soro?" (C.L., O., I, p.91-92).

Repetiția interogativă parțială, dublă sau triplă, apare la Caragiale și ca procedeu de organizare internă a replicii secunde, determinând gruparea ritmică, binară sau ternară[27], a secvențelor componente. Uneori, aceeași repetiție funcționează atât ca procedeu de organizare internă a replicii secunde, cât și ca element de legătură între replici. Totodată, Caragiale valorifică și capacitatea termenului reluat multiplu de a declanșa efecte comice, provenite din jocurile de cuvinte pe care le determină datorită polisemantismului său:

„**Jupân Dumitrache**: Chiriac! Chiriac!... Eu **arz** în foc și toți trag la aghioase! Eu **arz** de onoarea mea de familist și lor de somn le **arde**... Chiriac! /.../

Chiriac (ștergându-se la ochi, în costum de noapte, vine moale de somn, din stânga): Ce-i jupâne? ce s-a aprins? **arde**? unde **arde**?" (N.F, O., I, p.60; vezi și D.C., p.305).

Provocând ritmarea excesivă a vorbirii personajului locutor, repetiția multiplă distanțată creează, în comedii, efecte de automatism verbal, cu funcție de caracterizare. J. Scherer arată că repetiția, asemeni unei oglinzi care dilată („un miroir grossissant"), poate amplifica ridicolul unui personaj[28]. În *O scrisoare pierdută,* replicile lui Dandanache conțin adesea reluări multiple ale unor secvențe din replica anterioară a partenerului de dialog, reluări care sunt o sugestie a senilității personajului. M. Popa sublinia, în acest sens, că „repetiția e comică prin monotonia ei, pentru că divulgă ideea fixă, iar aceasta indică vidul cerebral"[29].

„**Zoe** (...): D-le Dandanache, mi-**ai promis** să nu mai pomeneşti de istoria asta...
Dandanache: Eu am promis? (repede) când **am promis**? cui **am promis**? ţe **am promis**? (...)" (S.P., O., I, p.219).

1.1.2. Repetarea parţială imediată

În general, repetarea parţială imediată e reprezentată în dialog sub forma anadiplozei, „figură de repetiţie"[30], care constă în „repetarea unui cuvânt sau grup de cuvinte din finalul unei unităţi sintactice sau metrice, imediat (sau aproape imediat) la începutul unităţii sintactice sau metrice următoare"[31]. Structurile dialogice se bazează frecvent pe anadiploză. Caragiale consolidează şi diversifică acest procedeu de înlănţuire a replicilor, impus, în dialogul din textul dramatic, de V. Alecsandri.

În dialogul din teatrul şi din schiţele lui Caragiale, se observă preferinţa pentru anadiploza în varianta enunţiativ-interogativ, folosită atât ca procedeu de realizare a legăturii între replici, cât şi ca modalitate de exteriorizare a reacţiei personajului locutor (surpriză, dezaprobare etc.) faţă de replica anterioară a partenerului de dialog:

„**Veta**: /.../ tu ai dat nas amploiatului să se ţie după noi, de mi-am găsit beleaua **cu Chiriac**...
Zita: **Cu Chiriac**?" (N.F., O., I, p.64; vezi şi p.52 şi N., p.331-332, 333).

*

„**Prevenitul**: Licenţa o plăteşte **domn' Mitică**.
Leanca: **Domn' Mitică**?... să fie al dracului care minte?"[32] (*Justiţie*, O., II, p.34).

Secvențele reluate imediat sunt de obicei de dimensiuni reduse. Anadiplozele dezvoltate sunt mai puțin frecvente la Caragiale (vezi O., I, p.250, 279, 333). Din punct de vedere morfologic, pot fi reluate imediat substantive proprii (vezi exemplele anterioare), însoțite sau nu de prepoziții, substantive comune, precedate de articolul nehotărât sau de prepoziții, adjective, verbe: „de la «Iunion»... / De la «Iunion»?" (O., I, p.52) „Crăcănel /Crăcănel?" (p.251), „În Bulgaria / În Bulgaria?" (p.281); „în bal/În bal?" (p.273); „o damă/O damă?" (p.286); „turbat/Turbat?" (p.51); „L-am pierdut/L-ai pierdut?" (p.253). La verbe apar, de obicei, modificări de persoană, în urma alternării vorbitorilor.

Anadiplozele care conțin termeni polisemantici devin, în dialogul din comedii, procedee comice. În *O noapte furtunoasă*, adjectivul *turbat* are înțelesuri diferite pentru partenerii de dialog. Unul dintre aceştia îl foloseşte cu sensul figurat, „nebun de dragoste", celălalt îi atribuie sensul propriu, literal, „om bolnav de turbare". Înțelesurile diferite date de locutori aceluiaşi termen duc la reciproca neînțelegere, care declanşează comicul:

„**Rică**: /.../ Sunt nebun de amor; da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufer peste poate, parcă sunt **turbat**.

Veta: **Turbat**?... Domnule, spune-mi degrab', c-aminteri, strig: cine eşti, ce pofteşti, ce cauți pe vremea asta în casele oamenilor?" (O., I, p.51).

1.2. Repetarea interogativă a unei secvențe interogative

1.2.1. Repetarea parțială la distanță

Reluarea interogativă a unei secvențe dintr-o întrebare reprezintă o modalitate emfatică de introducere a răspunsului; reluarea întrebării prefațează, anunță răspunsul propriu-zis.

Şi în dialogul din teatrul și din schițele lui Caragiale, funcția practică a acestor reluări este de a introduce răspunsul propriu-zis al personajului locutor și de a înlănțui, în acest mod, dialogul:

„**Gheorghe**: /.../ **Ce face**, ce zice, omul pe care-l judecă?
Dragomir: **Ce să facă**?... Stă şi el între puşti şi aşteaptă să se isprăvească mai degrab'..." (N., O., I, p.327-328 ; vezi şi S.P., p.159, 207).

Astfel de reluări interogative apar frecvent în cadrul perechii întrebare-răspuns. Răspunsul e prefațat de reluarea unor secvențe din întrebare (sau chiar a întregii întrebări), reluare care poate avea, pe lângă funcția practică, de înlănțuire a dialogului, funcție afectivă sau, atunci când marchează ezitarea în formularea răspunsului, funcție strategică.

Plasate înaintea răspunsului propriu-zis cerut de replica precedentă interogativă, reluările interogative sugerează și reacția personajului locuțor față de .mesajul care i-a fost transmis. Nemulțumirea provocată de întrebarea partenerului de dialog impune, înainte de replica răspuns, repetarea retorică a întrebării. În asemenea situații, și răspunsul este construit, de multe ori, retoric, prin reluări multiple ale unor secvențe din întrebare, reluări care apar într-o succesiune de enunțuri autonome. Astfel de reluări, care au ca efect ritmarea frazei, sunt caracteristice replicilor mai ample din comedii:

„ **Nae**: **Pentru ce** îți trebuie?

Mița (izbucnind): **Pentru ce**? (cu un gest mare, care face pe Nae să-și acopere ochii, dându-se repede înapoi) Pentru dumneatale, musiu Năică, și pentru **Didina** dumitale!...

Nae (pălind): Care **Didină?** tu știi ce spui!

Mița: Știi și d-ta mai bine decât mine; nu umbla cu mofturi, șarlatane. Care **Didină**, 'ai? **Didina,** pentru care mă traduci pe mine; **Didina,** pe care o iubești; **Didina,** la care ai fost az-noapte, mizerabile!" (D.C., O., I, p.255).

O formă caracteristică limbii vorbite, care apare și în dialogul caragialian ca o modalitate mecanică de construire a răspunsului la o interogativă parțială, o constituie dubla reluare a termenului introductiv al interogativei (pronume, adjectiv pronominal sau adverb pronominal interogativ), a doua oară acest termen fiind prefixat negativ:

„**Zița**: /.../ **de ce** să nu mergem și noi?

Veta: **De ce, de ne - ce**, nu voi să merg." (N.F., O., I, p.36-37).

În cazul repetițiilor interogative multiple, Caragiale diversifică modalitățile de apariție a secvenței repetate, aceasta putând fi inserată într-un enunț ce funcționează ca răspuns intermediar:

„**Tipătescu**: /.../ **ce vrei** de la mine? (se ridică fierbând)

Cațavencu (ridicându-se și el): **Ce vreau**? **ce vreau**? Știi bine **ce vreau**. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în orașul ăsta de gogomani /.../" (S.P., O., I, p.154- 155).

Prin repetiția interogativă multiplă se ajunge la „reluări în ecou"[33], care pot avea, uneori, o funcție strategică, ele oferind

personajului locutor timpul necesar pentru formularea răspunsului la întrebarea ce i-a fost adresată. În schița *Five o'clock*, personajul recurge la „întrebarea ecou"[34], pentru a tergiversa răspunsul la întrebarea partenerului de dialog și pentru a evita astfel declanșarea unui conflict:

„**Tincuța**: **Mitică**... nu era?
Mița: **Mitică**?... nu știu care Mitică." (*Five o'clock*, O., II, p.97).

În schițe, diversele variante ale reluării interogative traduc frecvent o reacție formală, automată, a personajului locutor față de întrebarea partenerului de dialog, reacție ce evidențiază un aparent spirit de contradicție, trăsătură caracteristică multor personaje:

„- Ce să zic? răspund eu... **Bine**.
- Cum **bine**? Asta e **bine**?
- De! zic; **știu și eu**?
- Cum, **știu și eu**? /.../" (*Atmosferă încărcată*, O., II, p.99).

Asemănătoare cu această atitudine de protest aparent, formal, este și simularea neînțelegerii sau a surprizei provocate de întrebarea partenerului de dialog, reacții exteriorizate tot prin reluarea unor secvențe din întrebare:

„ - Vi-l trimiț, nene Mandache; îl vrei **pe un an ori pe șase luni**?
- Cum, **pe un an ori pe șase luni**?" (*Diplomație*, O., II, p.214; vezi și *De închiriat*, p.116-117).

Importante pentru structura dialogului sunt situațiile în care repetarea interogativă a unei secvențe interogative echivalează cu un răspuns, pe care I. Iordan îl numește „răspuns interogativ"[35]. Având în vedere forma și valoarea acestui răspuns,

pot exista două variante: răspunsuri interogative negative şi răspunsuri interogative afirmative. Repetiţia interogativă cu formă pozitivă echivalează cu un răspuns negativ:

„**Veta**: /.../ Mâine ai să ieşi la ezirciţ; **ai uitat** că trebuie să te scoli până-n ziuă?
Chiriac: Bine zici! **Cum să uit**, se poate? /.../ " (N.F., O., I. p.49; vezi şi p.35 şi D.C., O., I, p.251).

Repetiţia interogativă cu formă negativă echivalează cu un răspuns afirmativ. „Prin îmbinarea ca un ecou a unor părţi din întrebare - procedeu specific de redare a «afirmaţiei sigure» - cu schimbul de construcţie între pozitiv şi negativ, caracteristic întrebărilor retorice, iau naştere răspunsuri interogative afirmative intensive"[36], scrie L. Dascălu.

„**Chiriac**: Jupâne, da' deseară ştii că eşti de rond... **mergi**?
Jupân Dumitrache: Mai e vorbă? **cum să nu merg**? De ce m-am îmbrăcat? nu vezi?" (N.F., O., I, p.22-23; vezi şi p.52, 53, 76 şi C.F.R., O.,II, p.63).

Aici, răspunsul dat printr-o propoziţie interogativă cu formă negativă echivalează cu o afirmaţie întărită. I. Iordan consideră că, în astfel de situaţii, „partenerul, nemulţumit că subiectul vorbitor se îndoieşte de executarea acţiunii în discuţie, îi răspunde el însuşi cu o întrebare, cerându-i oarecum socoteală pentru atitudinea lui bănuitoare"[37], deoarece realitatea faptului despre care întreabă este evidentă. În felul acesta, răspunsurile interogative construite prin reluarea unor secvenţe anterioare au şi funcţie afectivă, ele exteriorizând o anumită atitudine a personajului locutor faţă de întrebarea ce i-a fost adresată. Se poate observa că, în ambele structuri, echivalarea reluărilor interogative cu răspunsuri (afirmative sau negative) depinde de o serie de modificări gramaticale şi lexicale. Astfel, din replica anterioară se reia verbul, care trece la modul conjunctiv, modi-

ficându-i-se şi persoana (a II a > I), din cauza alternării locutorilor, iar înaintea verbului se adaugă interogativele *de ce* sau *cum*.

1.2.2. Repetarea parţială imediată

În dialogul caragialian, apar mai rar reluări parţiale imediate în varianta interogativ-interogativ. Repetiţia interogativă imediată, ca şi cea la distanţă, are, în special, funcţie practică, fiind o modalitate emfatică de a introduce răspunsul la o întrebare. Pentru a câştiga timp de gândire, personajul locutor recurge la „întrebarea ecou", secvenţa reluată interogativ pregătind introducerea în text a mesajului care rezolvă interogaţia iniţială:

„**Nae**: Pentru ce să ţii asemenea lucruri? **pentru ce**?
Miţa (vrând să izbucnească): **Pentru ce**?... Îmi trebuie..." (D.C., O., I, p.254-255).

În schiţe, apar reluate interogativ imediat nume proprii, însoţite de adjectivul pronominal *care*, atunci când aceste nume proprii trebuie clarificate, din cauză că nu trimit la referenţi cunoscuţi personajului locutor. Astfel de reluări interogative alcătuiesc inserţii dialogale în cadrul perechii întrebare-răspuns; prin ele se cer clarificări în legătură cu întrebarea, clarificări ce înlesnesc formularea răspunsului şi pot înlătura discontinuităţile din cadrul dialogului:

„**Măndica**: Nu era **cu Haralambina**?
Eu (şi mai încurcat): **Cu care Haralambina**? /.../
Măndica:... O bătrână mică, urâtă, parcă-i o smochină uscată, şi gătită-gătită...
Eu (răsuflând): Da." (*Five o'clock*, O., II, p.94-95).

Stilistic, anadiploza interogativă funcţionează la Caragiale ca procedeu comic, când implică termeni polisemantici, care declanşează echivocul de limbaj. În comedii, prin *qui-pro-quo*-urile pe care le poate provoca, echivocul de limbaj influenţează evoluţia intrigii, acest fapt evidenţiind funcţia dramaturgică a anadiplozei interogative:

„**Catindatul**: Zău! ... cum ai venit, 'ai? N-ai venit cu **pampon**? Vrei să te duci fără **pampon**?!
Crăcănel (sărind): **Pampon**?!
Didina: **Pampon**?! Hotărât, mă cunoaşte, trebuie să-mi schimb costumul, să-mi piarză urma...(...)" (D.C., O., I, p.269).

1.3. Repetarea enunţiativă a unei secvenţe interogative

1.3.1. Repetarea parţială la distanţă

Reluarea enunţiativă a unei secvenţe interogative apare în cadrul perechii întrebare-răspuns şi reprezintă o modalitate de construire a răspunsului prin inserarea unor fragmente, de dimensiuni variabile, din întrebare. Prin acest tip de reluare se rezolvă interogaţiile totale, renunţându-se la adverbele de afirmaţie şi de negaţie.

În *Gramatica limbii române* se arată că afirmaţia se poate exprima şi „cu ajutorul repetării în formă enunţiativă a propoziţiei interogative sau a unei părţi din propoziţia interogativă asupra căreia cade accentul"[38]. Acest procedeu de a reda afirmaţia, caracteristic limbii vorbite, e foarte expresiv. Un răspuns afirmativ, realizat prin reluarea termenilor întrebării, este, după opinia lui J. Scherer, „mai afirmativ" decât un simplu *Da*: „En réponse à une question, la répétition des termes de la

question est déjà plus affirmative qu'un simple «Oui»"[39].

În dialogul din teatrul şi din schiţele lui Caragiale, acest tip de reluare apare în mod obişnuit într-o succesiune elementară întrebare-răspuns, ca mijloc expresiv de rezolvare a interogaţiilor totale, înlocuind răspunsurile curente, banale, care folosesc adverbele *da* sau *nu*. Elementele reluate sunt identice morfologic, dar intră în alcătuirea unor replici distincte funcţional, emise de locutori diferiţi. Spre deosebire de termenii de bază, care apar în întrebări, termenii reluaţi funcţionează ca răspunsuri. Secvenţele reluate subliniază dependenţa semantică şi sintactică a celor două replici ale partenerilor de dialog.

Frecvent, se răspunde prin reluarea verbului cu funcţie de predicat, deoarece acesta este considerat cel mai important element al propoziţiei, el exprimând acţiunea sau starea subiectului:

„**Măndica**: /.../ **Ai fost** aseară la circ?
Eu: **Am fost**." (*Five o'clock*, O., II, p.94; vezi şi *Amici*, O., II, p.88)

sau

„**Ipingescu**: **S-a luat** bagabonţii şi după dumneata?
Jupân Dumitrache: **S-a luat** şi se ia..." (N.F., O., I, p.14; vezi şi D.C., p.245).

Reluarea verbului la forma afirmativă echivalează cu un răspuns afirmativ, uneori întărit de adverbe: *fireşte, sigur, desigur*:

„**Veta**: Ce! eu **să-ţi poruncesc** dumitale?
Chiriac: **Să-mi porunceşti**, fireşte; nu-mi eşti stăpână?... nu sunt slugă în casa dumitale, cu simbrie?" (N.F., O., I, p.40).

Afirmaţia sigură se exprimă uneori şi prin repetarea unor instrumente gramaticale, de exemplu prepoziţii, acest procedeu având un pronunţat caracter afectiv:

„- L-ai tradus? întreabă nenea Mandache.
- Ei bravos! răspunse ea.
- **Cu** cinci mii?
- **Cu**." (*Diplomaţie*, O., II, p.217).

Din punct de vedere stilistic, expresive sunt la Caragiale, nu reluările enunţiative care substituie un răspuns, ci cele care echivalează cu un comentariu ironic al secvenţelor „cheie" din întrebarea partenerului de dialog. Secvenţele reproduse ironic reprezintă, în comedii, forme elementare de stil indirect liber:

„**Veta**: /.../ **Învăţul are şi dezvăţ,** nu ştii dumneata?
Chiriac: **Dezvăţ!** lesne din gură. Îi scoţi rumânului ochii şi după aia-i zici: „Lasă că nu e rău şi fără să mai vezi... /.../ **Învăţul are şi dezvăţ!**» /.../" (N.F., O., I, p.42-43).

O variantă cu o structură mai complicată, care are la bază aceeaşi intenţie ironică a personajului locutor, e construită, în comedii, prin reluarea în răspuns a unor secvenţe interogative din două replici diferite, distanţate, ale partenerului de dialog. Intervenţiile interogative sunt despărţite de cea enunţiativă, cu rol de comentariu ironic, printr-un amplu grup de replici (aici, 12, respectiv, 4 replici):

„**Chiriac**: Să-mi porunceşti, fireşte; nu-mi eşti stăpână?... nu sunt **slugă** în casa dumitale, **cu simbrie**?
/.../
Chiriac: **Ca să te curtezi** cu amploiatul dumitale?
/.../

Veta: /.../ Eu sunt o femeie rea; am vrut numai să râz de dumneata. Eu te las pe dumneata ca p-o **slugă «cu simbrie»**, să păzeşti casa, şi târăsc pe dumnealui pe la grădini **ca să mă curtez** cu alţii /.../" (N.F., O., I, p.40-41).

1.3.2. Repetarea parţială imediată

Reluarea parţială imediată, în varianta interogativ-enunţiativ, ca şi reluarea parţială la distanţă, apare, mai ales, în cadrul perechii întrebare-răspuns, fiind, la nivelul structurii dialogului, o modalitate de a realiza înlănţuirea a două replici solidare semantic şi sintactic, dar distincte funcţional. Astfel, partea finală a replicii interogative funcţionează ca răspuns în replica enunţiativă:

„**Veta**: /.../ n-o să mă mai necăjeşti **niciodată**?
Chiriac: **Niciodată** (...)" (N.F., O., I, p.49; vezi şi p.44, D.C., p.251, N., p.337).

În aceste răspunsuri pot apărea modificări morfologice (modificarea persoanei la verb) şi lexicale, prin introducerea unor adverbe: *da, fireşte, sigur, nu, deloc* etc., cu rol de întărire a răspunsului afirmativ sau negativ:

„- Apoi, dacă vezi, ce mai **umbli cu mofturi**?
- Ba **nu umblu** deloc **cu mofturi** /.../" (*Situaţiunea*, O., II, p.131).

Anadiploza enunţiativă care conţine un neologism deformat reprezintă, prin abaterea de la norma literară, o modalitate de individualizare a personajelor. Astfel, neologismul *plebiscit* apare, în *O scrisoare pierdută*, în varianta *plebicist*,

variantă rezultată în urma metatezei, şi folosită nu numai de Trahanache, ci şi de ceilalţi participanţi la adunarea electorală, semn că nici unul dintre vorbitori nu-i cunoaşte forma corectă. Repetiţia sugerează aici ignoranţa personajelor, fiind un procedeu de caracterizare colectivă:

„**Trahanache** (ridicându-se ca şi când ar consulta adunarea):
Adică... la **plebicist**?
Toţi: Da, **la plebicist**! (zgomot)" (S.P., O., I, p.170).

1.4. Repetarea enunţiativă a unei secvenţe enunţiative

1.4.1. Repetarea parţială la distanţă

În cadrul dialogului, repetiţia parţială enunţiativă a unei secvenţe enunţiative poate fi considerată cea mai mecanică variantă a repetiţiei, provocând, atunci când afectează un număr mai mare de replici, stagnarea dialogului.

Caragiale valorifică, în special, efectele comice produse de reluarea deformată. Deformarea poate fi provocată de aplicarea unei etimologii populare. În *O scrisoare pierdută*, termeni precum *cioclopedică* pentru *enciclopedică* şi *comportativă* pentru *cooperativă* reprezintă deformări bazate pe o falsă legătură semantică, deformări sugestive, prin rezonanţă, pentru stilistica textului. Modificarea formei neologismelor reluate enunţiativ e reflexul modificării, degradării înţelesului acestora. Transformarea termenului *enciclopedică* în *cioclopedică* se impunea, arată I. Iordan, „din motive obiective: falsificatorul (Caţavencu falsificase o poliţă, *n.n.*) a îngropat societatea, adică a devenit cioclul ei"[40]. În ceea ce priveşte transformarea neologismului *cooperativă* în *comportativă*, aceasta ar fi o „aluzie evidentă la comportarea, adică la apucăturile lui Caţavencu şi ale amicilor

lui, care până la urmă au înmormântat (vezi *cioclopedică*) societatea" [41].

„**Cațavencu**: /.../ Se formează în urbea noastră o soțietate **enciclopedică-cooperativă** cu numele de «Aurora Economică Română» /.../

Cetățeanul (șovăind): **Cioclopedică!** (sughite) **Comportativă** (sughite). Iconomie (sughite) /.../" (S.P., O., I, p.187-188).

La Caragiale, același neologism poate fi reluat enunțiativ în variante diferite, una dintre aceste variante fiind cea uzuală, cealaltă sau celelalte fiind mai pretențioase sau învechite. Aceste variante individualizează, prin contrast, personajele. Este sugestiv la Caragiale modul cum folosesc personajele dubletele lexicale neologice[42]. Fiecare personaj folosește varianta care îl caracterizează mai bine. Dorința de a vorbi „ales", de a dovedi că sunt oameni culți determină personajele lui Caragiale să folosească cu predilecție formele lungi ale neologismelor, cu sufixul *-iune* (*chestiune, opiniune*), apărute în urma influenței limbilor franceză și latină, forme considerate mai „solemne". Variantele scurte, cu sufixul *-ie* (*chestie, opinie*), datorate influenței limbii ruse, sunt mai vechi și, de aceea, sunt disprețuite.

Există la Caragiale o mare diversitate în folosirea aceluiași neologism de către mai multe personaje, fiecare individualizându-se prin modul specific de a folosi cuvântul nou. În *O scrisoare pierdută*, apar trei variante ale neologismului *chestiune: cestiune, chestie, chestiune*:

„**Trahanache** (clopoțel): Stimabile, onorabile, faceți tăcere... avem **cestiuni** arzătoare...

Cațavencu (ridicându-se în capul băncii): Cum, domnule prezident? De unde până unde 64 **chestie** arzătoare

la ordinea zilei? /.../ Chemați pe onorabilul orator la **cestiune...** /.../

Toți: Da! la **chestiune!** la **chestiune.**" (S.P., O., I, p.171-172).

Prima variantă, mai neobişnuită, *cestiune* (astăzi dispărută, dar reală în acea epocă în care grupurile *que* şi *qui* ale unor neologisme erau redate în limba română prin *ce* şi *ci*) apare constant numai în limbajul lui Trahanache. Cațavencu reia neologismul în formele *chestie* şi *cestiune*. Prima formă, scurtă, *chestie*, are o evidentă nuanță ironică, ea sugerând că personajul minimalizează importanța „chestiunii" dezbătute de Farfuridi în cadrul adunării electorale, reducând-o, după cum precizează L. şi M. Seche, „la o chestie, adică la o problemă oarecare, banală"[43], față de care îşi exprimă dispreţul. Prin forma *cestiune*, Cațavencu imită, ironic, modul de exprimare al „prezidentului" Trahanache.

Repetiția enunțiativă la distanță apare şi în structurile în care sunt reluate în stil indirect secvențe de replici dintr-un dialog anterior, dialog care poate fi real, prezent în text, sau virtual, posibil să se fi desfăşurat. Reluarea în stil indirect este realizată de un locutor prezent atât în dialogul anterior, cât şi în cel care îl actualizează pe acesta şi determină diverse modificări de persoană, în funcție de referentul sau de destinatarul inițial al replicii: persoana a III a > a II a, persoana a II a > I:

„**Spiridon**: Jupâne, nea Chiriac mi-a zis **să-nchidem mai degrabă** că **ai să pleci de rond.**" (N.F., O., I, p.24).

În alte situații, prin reluarea în stil indirect, persoana I devine a III a. Astfel, o replică precum:

„**Mița** (...): Ți-am spus o dată: **îl aştept până mâine, până poimâine**, până o veni!" (D.C., O., I, p.239),

reluată şi transformată în stil indirect de către personajul căreia i-a fost adresată, devine:

„**Iordache**: I-am spus, da' a zis că te **aşteaptă până mâine, până poimâine**..." (p.251).

O variantă a repetiţiei enunţiative la distanţă, realizată de acelaşi locutor, o constituie expresiile constante sau ticurile verbale, omniprezente în dialogul dintre personajele comediilor şi schiţelor lui Caragiale. Prin evidenţierea unor automatisme de limbaj, acest tip de repetiţie reprezintă o modalitate de individualizare a personajelor, fiind reflexul lingvistic al sărăciei intelectuale.

I. Constantinescu consideră ticul verbal „o altă formă a repetiţiei care guvernează tipul caragialian, este semnul unei automatizări a vieţii biologice şi sufleteşti"[44]. Pentru a evita schematizarea excesivă, Caragiale înzestrează acelaşi personaj cu o gamă mai largă de ticuri verbale, care pot cunoaşte diverse modulaţii[45].

Tipul de repetiţie în discuţie poate fi ilustrat în *O scrisoare pierdută* de replicile lui Trahanache „ai (aveţi) puţintică răbdare" (O., I, p.111, 112, 113, 132, 133 etc.), „Să n-am parte de Joiţica" (p.136, 137, 181), „Sunt cestiuni arzătoare" (p.168, 171, 183) sau ale lui Pristanda „curat" (p.102, 104, 107), „Famelie mare, renumeraţie, după buget, mică" (p.103, 106, 149). Locuţiunea conjuncţională „care va să zică" reprezintă ticul verbal al Cetăţeanului turmentat: „Eu până să nu intru în politică, cum am zice, care va să zică până să nu deviu negustor şi apropitar, am fost împărţitor... la poştie /.../", „Şi d-atunci, care va să zică, eu dau scrisoarea după andresă /.../" (p.211). În *O noapte furtunoasă*, Jupân Dumitrache repetă, cu mici modificări, „Eu am ambiţ, domnule, când e vorba la o adică de onoarea mea de familist." (O., I, p.14, 15, 23), iar Ipingescu reia franţuzismul

„rezon" (p.14, 15, 16, 17). Cu aceeaşi funcţie de individualizare a personajelor apar, în schiţe, formule reluate obsedant, de tipul: „Eşti teribil, parol" (Lache, *O lacună*, O., II, p.180-181), „E târziu, Lache", „Nu face pentru ca să ne-aştepte damele" (Mache, *O lacună*, p.179), „Ei, aş!", „Parol!", „C-eşt' copil!?" (Costică, *Cam târziu*, O., II, p.506, 507, 508).

Tot tic verbal şi deci variantă a repetiţiei enunţiative la distanţă poate fi considerată şi reluarea aceluiaşi verb de declaraţie (*zice, zic*) în cadrul unei replici care reproduce în stil direct un presupus dialog anterior. Efectul comic (pentru cititor/spectator) provine din reluarea multiplă a verbului de declaraţie, o replică actualizată în stil direct putând fi dublu sau chiar triplu marcată (*a zice* apare la începutul, în interiorul şi la sfârşitul replicii reproduse):

„**Chiriac**: M-am dus eu la el chiar în persoană; **zic**: pe ce bază nu vrei să vii mâine la ezirciţ, domnule? **zice**: sunt bolnav, domnule sergent, **zice** de-abia mă ţiu pe picioare, nu pot să merg nici pân' la prăvălie, **zice** /.../" (N.F., O., I, p.21; vezi şi p.22, 34, 35 şi S.P., p.114).

În comedii şi în schiţe, reluarea multiplă la distanţă la nivelul aceleiaşi replici a unor elemente de relaţie (pronume relative, conjuncţii), plasate necorespunzător, duce la apariţia unor fraze ample, cu o construcţie haotică, a căror incoerenţă sintactică exprimă incoerenţa ideilor:

„- Ce se exagerează, nene? Este o criză, **care,** ascultă-mă pe mine, că dv. nu ştiţi, **care**, mă-nţelegi, statul cum a devenit acuma ,/.../, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, **care,** când te gândeşti te-apucă groaza, monşer, groaza!..." (*Situaţiunea*, O., II, p.129-130, vezi şi p.131, 132, *Justiţie*, p.35 şi discursul lui Farfuridi, O., I, p.173).

Incoerența sintactică e cauzată aici de repetarea pronumelui relativ *care*, folosit fără referent. Frecvent, acest pronume relativ devine, în limbajul personajelor comice ale lui Caragiale, o conjuncție universală care, legând doar aparent tot felul de propoziții, determină înlănțuiri incoerente, fără acoperire în plan logic.

Transformarea pronumelui relativ *care* în conjuncție reprezintă o „particularitate sintactică caracteristică pentru vorbirea oamenilor neinstruiți și des folosită de Caragiale cu intenții satirice"[46], scrie I. Iordan. Prin repetare și plasare necorespunzătoare în frază, pronumele relativ *care* e transformat, din element de subordonare, în mijloc stilistic de caracterizare a personajelor.

În drama *Năpasta*, repetițiile enunțiative la distanță care apar în cadrul aceleiași replici sugerează mișcarea interioară a personajelor, sunt semnul frământării, al tensiunii interioare. Acest tip de reluare apare frecvent în replicile lui Dragomir sau în cele ale lui Ion:

„**Dragomir**: /.../ Așa e viața omului! Pe toți dracul îi încalecă... **toți o să moară, toți**! Și eu **o să mor...** și tu **o să mori**, și Gheorghe și toți... pe rând, pe rând, ca la moară /.../" (O., I, p.352; vezi și p.332).

Repetițiile de sunete sunt, de obicei, rezultatul unei stări afective, sugerând că emoția impiedică locutorul să se exprime cursiv. Când însă nu sunt produsul unei stări sufletești, repetițiile de sunete sugerează modul de a fi al personajelor și devin mijloc de caracterizare. Ipistatul din comedia *D-ale carnavalului* repetă substantivul *vorbă*, lungind retoric consoana *r*: „vorrrbă!", substantiv echivalent cu propoziția imperativă „Să nu aud vorba!". În acest caz, personajul locutor „nu este emoționat, arată I. Iordan, fiindcă n-are de ce. Își face pur și simplu datoria, cu... demnitatea și gravitatea impuse de situația omului aflat în

exercițiul funcțiunii, care trebuie să vorbească... scurt şi cuprinzător"[47]. Punându-şi personajul să vorbească astfel, dramaturgul îi evidențiază ridicolul. În plus, repetiția nu caracterizează numai felul de a vorbi al acestui personaj, ci întreaga lui existență: el repetă aceleaşi fapte (loteria, portabacul cu muzică), aceleaşi gesturi (face portabacul să cânte), care devin automatisme.

1.4.2. Repetarea parțială imediată

Repetiția parțială imediată, în combinația enunțiativ-enunțiativ, apare în comedii în cadrul replicilor „mulate"[48] după exprimarea partenerului de dialog. Astfel de replici conturează personaje umile, dependente, care îşi modelează intervențiile după cele ale partenerilor de dialog.

În *O scrisoare pierdută,* Pristanda reia mecanic ultimul cuvânt rostit de partenerul său de dialog, căruia îi asociază, de cele mai multe ori, determinantul „curat", în semn de aprobare totală a celor spuse de interlocutor. Supunerea, umilința şi admirația acestui personaj sunt însă ipocrite, „... altele am eu în sufletul meu" (O., I, p.149), mărturiseşte el la un moment dat:

„**Catavencu**: /.../ Într-un stat constituțional un polițai nu e nici mai mult nici mai puțin decât **un instrument!**
Pristanda: **Curat instrument**". (O., I, p.149; vezi şi p.101, 102, 104, 108, 131).

Şi această variantă a repetiției poate funcționa ca procedeu comic, atunci când implică un termen polisemantic, care declanşează echivocul de limbaj. În *O noapte furtunoasă,* în dialogul dintre Rică şi Veta, termenului *nebun* i se dau înțelesuri diferite, ceea ce duce la reciproca neînțelegere între personaje. Rică foloseşte termenul cu sensul figurat: nebun de dragoste, „Sunt nebun de amor" (p.51) declară acesta la un moment dat, în

timp ce interlocutoarea sa reţine sensul propriu: persoană care are o boală mintală:

„**Rică**: /.../ da! sunt **nebun...**
Veta: **Nebun!** (strigând). Săriţi, Chiriac! Spiridoane! " (O., I, p.51).

În drama *Năpasta*, reluările enunţiative imediate sunt de tip ecou şi au funcţie reflexivă. Ele sunt semnul frământării interioare a personajelor. Foarte des sunt reluate în ecou adjectivul *nebun* şi verbul *a înnebuni*, reluări care amplifică tensiunea din acest spaţiu tragic:

„**Anca**: /.../ spune şi te uşurează; dacă ai duce-o mult aşa, o să **înnebuneşti**...
Dragomir: Să înnebunesc!" (O., I, p.357; vezi şi p.341, 350, 362, 376, 379).

O variantă a repetiţiei parţiale imediate, manifestată la nivelul aceleiaşi replici, poate fi considerată, „vorbirea răspicată"[49]. Prin acest tip de repetiţie, personajul locutor insistă asupra unei secvenţe importante din replica sa, pe care o reia şi o accentuează, pronunţând-o „răspicat, adică rar şi apăsat"[50], cum precizează I. Iordan. Grafic, această insistenţă e marcată prin despărţirea în silabe a secvenţei respective.

Acest tip de reluare e determinat, de obicei, de reacţia de nemulţumire a personajului locutor faţă de replica partenerului de dialog:

„**Efimiţa**: /.../ (stând la gânduri şi iar îndoindu-se). Da' bine, soro, **am auzit, am a-u-zit**; cum s-auz ce nu era? Ce-am auzit dacă nu era nimica?" (C. L., O., I, p. 90).

Extinderea anadiplozei la un şir de mai multe replici, cu alternanţe intonaţionale (enunţiativ - enunţiativ - interogativ),

determină gruparea replicilor în succesiuni imediate care, în dialogul din comedii, creează senzaţia de automatism verbal şi dezvăluie personaje mecanice, stereotipe:

„**Brânzovenescu**: De-aia noi astăzi când am mirosit **ceva cumva**...
Farfuridi: **Ceva cumva**...
Trahanache: **Ceva cumva**? " (S.P., O., I, p.133).

2. Repetarea integrală a replicii anterioare

În ansamblu, acest tip de repetiţie, asimilabil procedeului denumit de R.Garapon „ballet de paroles"[51], e mai mecanic şi are mai puţine efecte stilistice decât varianta anterioară, a repetiţiei parţiale. La Caragiale apare mai ales în dialogul din comedii, în cadrul replicilor scurte, frecventă fiind reluarea integrală imediată. Intonaţional, găsim aceleaşi patru tipuri combinatorii ca în cazul repetiţiei parţiale.

2.1. Repetarea interogativă a unei replici enunţiative

Această variantă a repetiţiei totale are funcţie emotiv- fatică, reprezentând o formă de exteriorizare a surprizei personajului locutor faţă de replica partenerului de dialog, precum şi o modalitate mecanică de prelungire a comunicării:
„**Brânzovenescu**: Dacă e ceva la mijloc.
Farfuridi: **Ceva la mijloc**...
Trahanache: Ceva la mijloc?" (S.P., O., I, p.134).

2.2. Repetarea interogativă a unei replici interogative

La nivelul succesiunii întrebare-răspuns, reluarea totală a întrebării reprezintă un mijloc emfatic de introducere a răspunsului personajului locutor la întrebarea ce i-a fost adresată, funcționând ca element de legătură între două replici distincte funcțional. Înlesnind trecerea rapidă de la o replica la alta, reluarea întrebării înainte de răspuns, constituie un procedeu stilistic de înlănțuire a dialogului, care, după cum subliniază I. Tohăneanu, „pare a desființa distanța dintre conlocutori, întrucât trecerea de la spusele unuia la ale celuilalt se face pe nesimțite”[52]. Prin repetarea întrebării, întreruperea vorbirii, pe care o provoacă în mod obligatoriu schimbarea locutorului, devine aproape imperceptibilă:

„**Trahanache**: Da' **din a cui?**
Farfuride: Din a cui, din a cui? știi d-ta din a cui...” (S.P., O., I, p.136).

Prin reluare, replica interogativă e însoțită de o modificare a intonației, care devine interogativ-ascendentă[53]. În felul acesta, reluarea interogativă totală are, pe lângă funcția practică, de element de legătură între replici, funcție emotiv-expresivă, întrucât sugerează reacția personajului locutor față de întrebarea ce i-a fost adresată:

„**Jupân Dumitrache** (înaintează strajnic): Cocoană! Cine a fost acum aici? (...)
Veta: **Cine să fie?**
Jupân Dumitrache (fierbând): **Cine să fie?...** Știu eu cine să fie? Dacă aș ști, nu te-aș întreba.” (N.F., O., I, p.56-57; vezi și S.P., p.125).

2.3. Repetarea enunțiativă a unei replici interogative

Repetarea enunțiativă a unei replici interogative apare în cadrul perechii întrebare - răspuns, răspunsul fiind formulat prin reproducerea totală a întrebării, dar cu eliminarea intonației interogative. Un astfel de răspuns a fost numit de A.Sauvageot „răspuns ecou"[54]. În cazul răspunsului ecou, ar fi vorba „mai curând de un ecou decât de un răspuns, ecou traducând atât reacția interlocutorului față de întrebare, cât şi interesul acestuia cu privire la comunicare"[55].

În răspunsul personajului locutor pot să apară, față de întrebare, modificări morfologice (modificarea persoanei verbului), lexicale (prin introducerea unor adverbe: *da, nu, fireşte*, cu rol de întărire a răspunsului afirmativ sau negativ) şi modificări sintactice:

„**Mița**: /.../ La mine e chestiune de traducere.
Pampon: **În amor**?
Mița (asemenea): Da, **în amor**..." (D.C., O., I, p.240).

Modificările sintactice, produse în urma unor schimbări de topică duc la construirea răspunsului prin reluarea în ordine inversă a termenilor întrebării:

„**Catindatul** (...): Ce, **te duci, mască**?
Didina: Da, **mască, mă duc** (...)" (D.C., O., I, p.266).

2.4. Repetarea enunțiativă a unei replici enunțiative

În dialogul din opera lui Caragiale, acest tip de reluare caracterizează, în special, cuplul simetric de personaje, întâlnit în comedii sau în schițe: Brânzovenescu şi Farfuridi (*O scrisoare pierdută*), Lache şi amicul său (*La Paşti*). Cuplul simetric

de personaje se defineşte prin cuplul de replici identice. Referindu-se la schiţa *La Paşti*, I. Constantinescu vorbeşte despre un „dialog siamez" între cele două personaje: „/.../ răspunsul amicului nu este o replică, ci un ecou; între cei doi fraţi din Siam se produce un «dialog siamez», aproape un «dialog pantomimic»"[56].

„ Lache zice:
- **Nu merge**!
- **Nu merge**! zice şi amicul." (O., II, p.476; vezi şi p.475).

Prin reluarea mecanică a replicii partenerului de dialog, căreia îi adaugă determinantul „curat", Pristanda ajunge, uneori, la formule oximoronice, absurde:

„**Tipătescu**: Mişel!
Pristanda: Curat mişel!
Tipătescu: **Murdar!**
Pristanda: **Curat murdar**!" (S.P., O., I, p.102).

O altă variantă a acestui tip de reluare este la Caragiale cea care antrenează replici mai ample. Personajul locutor reia, cu mici modificări (morfologice şi lexicale) şi fără intenţii parodice, replicile anterioare ale altui personaj, ca un semn al acceptării lor integrale. În finalul comediei *O noapte furtunoasă*, Chiriac reproduce în totalitate explicaţiile pe care i le dăduse Veta în legătură cu prezenţa în casă a lui Rică Venturiano, sugerând astfel deplina convingere cu care le-a acceptat:

„**Chiriac** (...): Ce e, ce e! Oameni în toată firea şi nu înţelegem! Umblăm ca nebunii! **iaca ce e! tânărul umblă după Ziţa; s-a amorezat cu ea de la «Iunion»**, ştii, din seara aia când s-a luat după dumneavoastră, **şi-a trimes unul la altul bilete de amor, şi în loc să meargă la ea acasă, a greşit ş-a venit aici** /.../" (O., I, p.72; vezi şi replica Vetei, p.71).

În proza lui Caragiale, se manifestă un tip particular de reluare, bazat pe reproducerea în planul autorului a unor particularități ale vorbirii personajelor. În comentariile autorului în stil indirect liber sunt frecvent reluate, cu intenții ironice sau satirice, particularități fonetice, morfologice sau sintactice, secvențe de replici, uneori chiar replici întregi, care au apărut în dialogul dintre personaje, ceea ce determină un amestec al planului autorului cu cel al personajelor. Repetiția devine astfel un procedeu prin care se realizează interferența dialogului cu stilul indirect liber.

Autorul poate relua în comentariile sale particularități de pronunție specifice vorbirii unui personaj, cum ar fi sincopa unor sunete din rostirea cuvintelor, marcată grafic prin apostrof:

„- Eş' **du'ce,** 'ne Iancule!
- Sân' tu'tă, Co'tică!
- Tu'tă **du'ce**, 'ne Iancule! /.../
Oprim.. Birjarul mi-aduce pălăria. Costică mi-o pune pe cap... mai îndesat... ca să nu-mi mai zboare... Şi râzi... Şi ne pupăm **du'ce**..." (*Repausul duminical*, O., II, p.286).

Tot din planul vorbirii personajelor pot fi reluate şi introduse, cu intenții satirice, în planul autorului, particularități morfologice şi sintactice, care caracterizează o exprimare defectuoasă, cum ar fi construirea perfectului compus prin adăugarea sufixului - *ră* sau folosirea locuțiunii conjuncționale *pentru ca să* în locul conjuncției simple *să*:

„- Hahaha! şi-**a ruptără** gazometru!
- Pardon, asta-i vorbă de mitocan! răspunde madam Ionescu, şi **s-a ridicatără** amândouă foarte supărate: pân' la Bucureşti **n-a** mai **vorbitără** cu d. Nae..." (*Gazometru*, O., II, p.426).

Locuţiunea conjuncţională *pentru ca să* cunoaşte o frecvenţă mare în vorbirea personajelor lui Caragiale; ea e folosită greşit în locul conjuncţiei simple *să*, pentru a introduce propoziţii completive directe sau indirecte. După opinia lui I. Iordan, această construcţie este o contaminaţie sintactică cu caracter de hiperurbanism, la baza căreia se află „teama că construcţia curentă acceptată de toată lumea este, tocmai din cauza largii ei circulaţii, greşită, adică «incultă»"[57]. În ea se îmbină, cu efecte comice, incultura cu pretenţia vorbitorului de a trece drept o persoană instruită:

„- Dumneata nu vezi cum se încurcă lucrurile în politică, care nu poţi **pentru ca să ştii** de azi pe mâine cum poate **pentru ca să** devie o complicaţiune /.../
M-am suit într-o birjă şi l-am lăsat pe fericitul tată **pentru ca să** meargă singur la simigerie." (*Situaţiunea*, O., II, p.131-133).

Uneori reluarea în stil indirect a unor elemente din vorbirea unui personaj se realizează printr-un procedeu mai complex. Astfel, în schiţa *Reformă*, elementele lexicale regionale din vorbirea personajului sunt anticipate în stil indirect, apoi sunt reluate în stil indirect liber:

„Conul Mihalache se culcă poruncind ţiganului să-i curețe **ciobоţelele** şi **straiele** /.../
-Unde mi-s **straiele** şi **ciubotele**, mişelule? strigă conul Mihalache /.../
Ţiganul s-a pornit pe râs, a luat un bun bacşis de la vodă şi la moment a gătit **straiele** şi **ciubotele** ministrului." (O., II, p.39-40).

În comentariile autorului, secvenţele care sunt reluate din vorbirea personajelor pot să apară marcate grafic: detaşate

cu ajutorul ghilimelelor sau scrise cu litere cursive[58]. Acest procedeu, prin care se atrage atenţia asupra unor secvenţe tipice pentru vorbirea unui personaj, evidenţiază intenţia satirică a autorului:

„-Bùbico! zice cocoana, şezi **mumos**, mamiţo /.../
Cocoana îşi inveleşte favoritul mângâindu-l «**mumos**».” (*Bùbico*, O., II, p.218-219).

*

În opera lui Caragiale, se poate constata frecvenţa folosirii repetiţiei ca procedeu de construire a dialogului din teatru şi din schiţe. Practic, repetiţia asigură înlănţuirea replicilor, fiind un element important de legătură semantică şi sintactică.

Stilistic, repetiţia constituie, în dialogul din comedii şi din schiţe, un procedeu comic şi de caracterizare a personajelor, iar în dialogul din drama *Năpasta*, una dintre modalităţile de sugerare a reacţiilor interioare ale personajelor şi de creare a tensiunii dramatice.

NOTE

1. Despre repetiţie în comunicarea dialogată reală, vezi Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p.117-118.

   Despre repetiţie în dialogul din textul literar, vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic,* Bucureşti, Tipografia Universităţii Bucureşti, 1982, p.46-77; Şt. Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p.238-243; Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne (partea a II-a) Evoluția stilului artistic în sec.al XIX lea*, Bucureşti, 1975, p.273; I. Iordan, *Limba lui Creangă*, în *Limba literară,* Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.235; idem, *Stilistica limbii române,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1975, p.247; G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Creangă*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969, p.105-108.

2. Vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op.cit.*, p.46.

3. Despre funcţiile emotivă, fatică şi conativă, vezi R. Jakobson, *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi considerații de perspectivă,* în *Probleme de stilistică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, p.83-125.

4. Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.*, p.117.

5. Despre funcţia fatică a repetiţiei, vezi Paula Diaconescu, *op. cit.*, p.159.

6. Despre clasificarea repetiţiei în dialog, vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op. cit.*, p.48.

7. Vezi P. Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédês*, Paris, A.Colin, 1972, p.269- 272.

8. Despre înlănţuirea de natură formală a dialogului, „l'enchaînement formel", vezi G. Conesa, *Le dialogue moliéresque*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1992, p.283.

9. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p.105.

10. B. M. Eihenbaum, *Despre teoria prozei*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă,* Bucureşti, Univers, 1983, p.31.

11. Ibidem.

12. T. Vianu, *Caragiale în literatura lumii*, în *Scrieri despre teatru*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p.150.

13. Mihaela Mancaş, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, în SCL, XXIX (1978), nr.5, p.563.

14. Al. Andriescu, *Tehnica evocării în povestirile lui I. L. Caragiale*, în IL, XIII (1962), nr. 6, p.67.

15. În analiza limbii din opera lui Caragiale, s-a operat frecvent această distincţie între planul autorului şi planul personajelor. Vezi T. Vianu, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale*, în *Studii şi conferinţe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1952, p.154.

16. R. Ingarden, *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p.323.

17. O prezentare completă a tipurilor de deformare a neologismelor în limbajul personajelor lui Caragiale există la I. Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în *Limba literară,* Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.271-284; cf. şi Şt. Cazimir, *op. cit.*, p.229- 233.

18. P. Larthomas, *op. cit.*, p.240. În legătură cu fantezia verbală, vezi R. Garapon, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Âge à la fin du XVII e siècle*, Paris, A.Colin, 1957.

19. Mihaela Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p.281.

20. Vezi Maria Cvasnâi-Cătănescu, *op. cit.*, p.48-58.

21. Paula Diaconescu, *op. cit.*, p.159.

22. Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.*, p.38.

23. Textul comediilor şi al dramei *Năpasta* a fost reprodús după I. L. Caragiale, *Opere,* I, *Teatru*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1959. Pentru o orientare mai rapidă, am folosit următoarele sigle: N.F. - *O noapte furtunoasă,* C.L. - *Conu Leonida faţă cu reacţiunea,* S.P.- *O scrisoare pierdută,* D.C.- *D-ale carnavalului, N. – Năpasta;* O., I - *Opere*, I, *Teatru*, O., II- *Opere*, II, *Momente, schiţe, notiţe critice*, O., III- *Opere*, III, *Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia.*

24. Vezi Laurenţia Dascălu, *Despre intonaţia unor enunţuri „cvasi-ecou" în limba română,* în SCL, XXXII (1981), nr. 3, p.215.

25. G. Genette, *Figures* II, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p.227.

26. Vezi Mihaela Mancaş, *Stilul indirect liber în româna literară,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1872, p.106. Autoarea arată că stilul indirect liber apare „şi în afara cadrului gramatical al stilului indirect, şi anume în dialog, eventual şi în opere dramatice, constând în acest caz din simpla reluare a unor replici precedente formulate sau presupuse." (p.79-80).

27. Şt. Cazimir, în *op. cit.*, p.253, evidenţiază în special tendinţa de grupare ternară a elementelor constitutive ale unei fraze: „Foarte caracteristică este /.../ distribuţia ternară a accentelor frazei, ilustrată de un număr însemnat de exemple".

28. „La répétition est un miroir grossissant et amplifie aussi bien le ridicule d'un héros de Molière que la violence désespérée d'une héroïne cornélienne", J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Librairie Nizet, f.a., p.342.

29. M. Popa, *Comicologia*, Bucureşti, Univers, 1975, p.321.

30. Despre „figurile de repetiţie", vezi Gh. N. Dragomirescu, *Dicționarul figurilor de stil,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995, p.51-53.

31. Ibidem, p.78.

32. Textul schiţelor a fost reprodus după I. L. Caragiale, *Opere*, II, *Momente, schițe, notițe critice*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1960.

33. Liliana Ionescu Ruxăndoiu, *Conversația: structuri și strategii*, Bucureşti, Editura All, 1995, p.30.

34. Despre „întrebările ecou", vezi Laurenţia Dascălu, *Întrebările „ecou" și intonația lor în limba română,* în SCL, XXXVI (1985), nr. 4, p.299-305.

35. I. Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1975, p.251.

36. Laurenţia Dascălu, *Câteva „răspunsuri interogative" și intonația lor în limba română,* în SCL, XXXIII (1982), nr. 1, p.40- 41.

37. I. Iordan, *op. cit.*, p.251.

38. *Gramatica limbii române*, II, Bucureşti, Editura Academiei, 1963, p.47 .

39. J. Scherer, *op. cit.*, p.341.

40. I. Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.283.

41. Ibidem.

42. Despre folosirea dubletelor neologice în opera lui Caragiale şi despre funcţia acestora, de individualizare a personajelor, vezi Luiza şi Mircea Seche, *Un procedeu de individualizare a personajelor în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, în LR, V (1956), nr. 6, p.60-70.

43. Ibidem, p.64.

44. I. Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Minerva, 1974, p.253.

45. Vezi Şt. Cazimir, *op. cit.*, p.239-240.

46. I. Iordan, *op. cit.*, p.297.

47. I. Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1975, p.53.

48. Tatiana Slama-Cazacu, *Limbajul ca instrument de comunicare între copiii mici (2-3 ani)*, în „Revista de psihologie", 1959, nr. 1, p.84.

49. I. Iordan, *op. cit.*, p.72.

50. Ibidem.

51. R. Garapon, *op. cit.*, p.231.

52. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p.235.

53. În *Gramatica limbii române*, vol.cit., p.478, se arată: „Intonaţia este vizibil deosebită între întrebările puse de un vorbitor şi repetarea întrebărilor de către interlocutorul său. La repetarea întrebărilor de către celălalt vorbitor, intonaţia urcă la sfârşit."

54. Vezi A. Sauvageot, *Le mot isolé en français parlé*, în „Le français dans le monde", no. 8, août- septembre, 1962, p.7- 8.

55. Ligia Stela Florea, *Pour une grammaire du discours dialogué. Le couple question/réponse*, în RRL, tome XXVIII, 1982, no. 5, p.452.

56. I. Constantinescu, *op. cit.*, p.128.

57. I. Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale, în Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.297.

58. Despre procedeele grafice folosite de Caragiale pentru realizarea comicului, vezi Luiza şi Mircea Seche, *Procedee grafice pentru realizarea comicului în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, în LR, III (1954), nr.4, p.64-70.

I I. DIALOGUL CONSTRUIT PRIN ÎNTRERUPEREA REPLICII

Tip de comunicare bazat pe o dinamică internă, dialogul implică prezența obligatorie a unei succesiuni de replici, produse de cel puțin doi interlocutori (un emițător şi un receptor), care îşi schimbă pe rând rolurile între ei, fiind alternativ protagoniştii comunicării. În principiu, un participant la dialog îşi poate asuma rolul de emițător numai *după ce* partenerul său îşi încheie intervenția. În acest sens, T. Slama-Cazacu arată că „dialogul presupune, pe lângă capacitatea de a răspunde, şi capacitatea de inhibare a răspunsului până la momentul oportun"[1], încât replicile partenerilor să nu se suprapună, ci să se succeadă, să se înlănțuie formal. Capacitatea de a asculta locutorul fără a-l întrerupe este obligatorie pentru asigurarea unei comunicări coerente şi eficiente. Ea este o „convenție" acceptată de partenerii de dialog. A nu întrerupe partenerul de dialog până nu-şi termină intervenția e o modalitate de respectare a acestuia. L. P. Jakubinski arată că „trebuie să ştii să asculți, să înveți să asculți; a întrerupe pe cineva e nepoliticos"[2]. Respectarea partenerului şi prin această capacitate de a-l asculta până la sfârşit enunță principiul adaptării la partener, condiție absolut necesară comunicării prin dialog.

În dialogul din limba vorbită, această condiție ideală nu poate fi însă întotdeauna respectată, iar întreruperea replicii partenerului apare ca un „accident de limbaj"[3], accident ce ține de însăşi natura dialogului. Ca accident de limbaj, întreruperea replicii va apărea şi în dialogul din textul literar, deşi acesta e mai înlănțuit din punct de vedere semantic şi sintactic decât

dialogul din limba vorbită. Însă, în dialogul din textul literar, apariția acestui accident de limbaj nu e întâmplătoare, ci e foarte calculată şi, de aceea, devine efect de stil. P. Larthomas consideră chiar că în dialogul dramatic, întreruperea replicii e singurul accident de limbaj la care un dramaturg nu poate renunța, deoarece ea dă dialogului autenticitate, creează impresia de „viață": „/.../ un auteur dramatique, soucieux de faire parler ses personnages à la perfection, peut à la rigueur bannir tous les autres accidents de langage, mais ne saurait exclure l'interruption. Sans elle le dialogue perd toute vie"[4].

În structura dialogului din textul literar, întreruperea replicii constituie, deopotrivă, un accident de limbaj, care creează îndeosebi efecte de oralitate şi, aparent paradoxal, un „procedeu de înlănțuire"[5], care provoacă o replică nouă şi determină progresia dialogului. Referindu-se la dialogul din textul dramatic, P. Larthomas situează întreruperea printre principalele procedee de construire a unei succesiuni de replici: „Soit une réplique «A». Comment peut-on passer de cette réplique «A» à une réplique «B»? Tel est le problème qui se pose à chaque instant a l'auteur dramatique. Or il a le choix entre plusieurs solutions /.../ Une première distinction s'impose: la réplique «A» peut être ou ne pas être interrompue par la réplique «B». Nous retrouvons ici, comme procédé d'enchaînement, l'interruption que nous avons étudiée en tant qu'accident du langage"[6]. Ca procedeu de înlănțuire, întreruperea permite trecerea de la o replică la alta şi asigură succesiunea temelor de dialog.

În dialog, se pot distinge două mari tipuri de întrerupere a replicii: *întreruperea forțată*, neintenționată sau „reală", „l'interruption réelle"[7], şi *întreruperea deliberată*, intenționată, „l'interruption volontaire" sau „énoncé inachevé"[8].

Grafic, întreruperea replicii se marchează prin punctele de suspensie, semn de punctuație care „arată o pauză mare în cursul vorbirii. Spre deosebire de punct, punctele de suspensie

nu marchează sfârşitul unei propoziţii sau al unei fraze, ci indică, în general, o întrerupere a şirului vorbirii"[9].

Privită diacronic, întreruperea replicii apare sporadic şi fără efecte stilistice deosebite în structura dialogului din textele „primilor dramaturgi": C. Bălăcescu, C. Caragiali, M. Millo. Procedeul se impune, treptat, prin V. Alecsandri, I. L. Caragiale, B. Şt. Delavrancea, în textele cărora întreruperea are, pe lângă funcţia practică, de înlănţuire a replicilor, funcţie stilistică, ea constituind un procedeu comic şi de caracterizare a personajelor (la Alecsandri şi la Caragiale) şi o modalitate de organizare riguroasă a dialogului (la Delavrancea). Se consideră că, în teatru, procesul de impunere a dialogului cu replici întrerupte este paralel şi „coincide cu procesul mai larg de dezvoltare a tehnicii dramatice în literatura română"[10].

În opera lui Caragiale, întreruperea replicii (întreruperea forţată şi întreruperea deliberată) reprezintă una dintre modalităţile de construire a dialogului din teatru (comedii, drama *Năpasta*), din schiţe şi, uneori, chiar din nuvele (din cele tragice, în special).

În dialogul din comedii şi din schiţele satirice, apare, mai ales, întreruperea forţată a replicii, care *creează efecte comice sau parodice* şi are *funcţie de caracterizare a personajelor.*

În drama *Năpasta*, predomină întreruperea deliberată a replicii, care *exteriorizează diferite atitudini sau stări ale personajelor*: derută, teamă, ezitare etc. Pentru accentuarea acestor stări, efectele replicii neterminate se combină cu cele ale reticenţei, „figură a ambiguităţii"[11], care provoacă o puternică discursivitate interioară. Replicile sunt rostite cu greutate, iar elementele verbale sunt înlocuite frecvent cu cele neverbale (gesturi, mimică) sau cu tăcerea.

În dialogul din nuvelele tragice, întreruperea se manifestă, mai ales, în interiorul replicilor. Ea contribuie, alături de

diferite procedee compoziționale (monolog interior, stil indirect liber, dialog fictiv ca marcă a deliberării interioare), la conturarea unei atmosfere tensionate, dramatice și reprezintă, nu o modalitate de înlănțuire a dialogului, ci *o particularitate a organizării interne a replicilor*.

1. Întreruperea forțată (neintenționată) a replicii

Întreruperea forțată se produce, în interiorul relației de dialog, când locutorul e obligat să-și lase replica neterminată din cauza imixtiunii partenerului său de dialog.

Disocierile propuse în descrierea întreruperii forțate ca procedeu de construire a dialogului din opera lui Caragiale au în vedere organizarea lingvistică a replicii întrerupte și a celei de întrerupere și combină două criterii de analiză: criteriul *semantic* și cel *sintactic* .

Semantic, între replica întreruptă și cea de întrerupere, raportul poate fi de *convergență* sau de *divergență.* Sintactic, considerată separat, replica întreruptă este reprezentată, după cum arată M. Cvasnâi Cătănescu, de diferite tipuri de enunțuri incomplete: o propoziție principală + un element de relație; o propoziție subordonată; un cuvânt etc[12]. Între replica întreruptă și cea de întrerupere, raportul poate fi de *dependență* sau de *independență.* Aceste raporturi sunt generate de caracterul interacțional al comunicării prin dialog și trebuie înțelese într-un sens larg, ca raporturi între două sau mai multe replici succesive produse de locutori diferiți. Între aceste replici raportul este de dependență, dacă ele alcătuiesc împreună un enunț finit și coerent, și de independență, dacă sunt lipsite de orice legătură sintactică.

Din combinarea acestor criterii rezultă mai multe variante ale întreruperii forțate, dintre care, în structura dialogului

din opera lui Caragiale, apar frecvent următoarele: *„întreruperea-completare”*, *„întreruperea de precizare”*, *„întreruperea-stimul”* şi *„întreruperea prohibitivă”*[13].

1.1. „Întreruperea-completare”

„Întreruperea-completare” cuprinde situaţiile în care replica secundă *continuă, extinde* şi *încheie* replica anterioară, pe care a întrerupt-o. Pentru acest tip de întrerupere, P. Larthomas propune termenul „interruption liée”[14].

În structura dialogului literar, „întreruperea-completare” este frecvent folosită ca procedeu de înlănţuire, de trecere de la o replică la alta: „Very frecquent in the dramatic dialogue, arată J. Mukarovsky, is the use of dash in cases where a sentence began by one person is continued by another”[15].

Din punct de vedere semantic, între replica întreruptă şi cea de completare raportul poate fi de convergenţă sau de divergenţă. Un element comun de referinţă va determina o completare adecvată şi deci un raport de convergenţă semantică între cele două replici. „Întreruperile-completare” convergente subliniază „focalizarea dialogului”[16] din punctul de vedere al sensului, iar această focalizare semantică întăreşte legătura sintactică între replici. Un element de completare „surpriză” va determina un raport de divergenţă semantică. Indiferent însă de relaţia semantică dintre cele două intervenţii, relaţia sintactică este întotdeauna foarte strânsă. Între replica întreruptă şi cea care a produs întreruperea există continuitate sintactică, cele două intervenţii alcătuind, din acest punct de vedere, o unitate: o propoziţie sau o frază. Astfel, faţă de replica întreruptă, replica de completare funcţionează fie ca parte de propoziţie (subiect, predicat, atribut etc.), fie ca regentă sau ca subordonată, ceea ce subliniază interdependenţa funcţională a celor două replici.

Prin faptul că acest tip de întrerupere determină o completare inter-replici, el poate genera ceea ce T. Slama-Cazacu a numit „sintaxă dialogată": „Întreruperile pot genera sintaxă dialogată, deci să constituie - aparent paradoxal - un factor de unificare structurală a dialogului, când partenerul completează repede (deci economic: de unde apariția sintaxei dialogate) replica vorbitorului pe care l-a întrerupt"[17]. Unitățile de sintaxă dialogată (SD) sunt inter-acționale; ele iau naştere nu numai între replici ale diverşilor parteneri (SD_1), ci şi între replicile distanțate ale aceluiaşi partener (SD_2), replici care, în ambele situații, se completează reciproc şi formează o unitate sintactic-contextuală. „Întreruperea-completare" duce astfel la apariția unor unități sintactice de tip nou, care au fost numite „propoziții şi fraze interacționale"[18]. Acestea sunt create „fie prin co-participarea a doi sau mai mulți parteneri implicați într-un act dialogal, fie prin înlănțuirea în fluxul dialogului a unor unități sintactice distanțate şi ierarhic inferioare propozițiilor, respectiv frazelor, produse de acelaşi partener"[19].

Urmărind „întreruperea-completare" ca procedeu compozițional care asigură trecerea de la o replica la alta şi progresia dialogului, vom avea în vedere completările *inter-replici*, realizate între două sau mai multe replici succesive cu emițători distincți.

Ca poziție, completarea replicii întrerupte se poate realiza *imediat* sau, când replica de completare e integrată într-un enunț mai amplu, *la distanță*. Din punctul de vedere al formei, completarea se poate face *cu* sau *fără reluarea unor secvențe* din replica anterioară întreruptă.

„Întreruperea-completare" apare la Caragiale mai ales în structura dialogului din comedii, frecventă fiind „întreruperea-completare" convergentă, care se bazează pe caracterul previzibil al replicii întrerupte. De cele mai multe ori, replica întreruptă este completată cu o secvență care are statut de clişeu

verbal, deoarece apare stereotip în limbajul personajului întrerupt. Replica secundă, de completare, evidenţiază automatismele de limbaj ale personajelor şi are astfel funcţie de caracterizare:

„**Pristanda**: Nouă suflete, coane Fănică, nouă , şi renumeraţie...
Tipătescu: **După buget**! ...” (S. P., O., I, p.103).

*

„**Jupân Dumitrache**: /.../ Eu trăgeam cu coada ochiului... fierbeam în mine, dar nu vream să spui cocoanelor...
Ipingescu: Rezon! **Ca să nu le ruşinezi.**
Jupân Dumitrache: Ştii cum e Veta mea...
Ipingescu: **Ruşinoasă,** mie-mi spui?” (N. F., O., I, p.16-17; vezi şi p.76).

Completarea reprezintă, de cele mai multe ori, un „citat” extras din replicile anterioare ale personajului întrerupt. Caracterul mecanic al completării rezultă din reluarea, în aceeaşi scenă sau în scene diferite, a secvenţei de dialog cu replică previzibilă întreruptă:

„**Jupân Dumitrache**: /.../ Chiriac băiete, (îl ia la o parte), ia vezi, ştii că am ambiţ, ţiu când e la o adică...
Chiriac: Lasă, jupâne, mă ştii că consimţ la **onoarea** dumitale **de familist**.” (N. F., act I, scena 3, O., I, p. 23- 24).

*

„**Jupân Dumitrache** (depărtându-se treptat): Chiriac, puiule, ia vezi de ce am vorbit, fii cu ochii-n patru, d-aproape de tot: mă ştii că ţiu când e la o adică...
Ipingescu (strângând pe Veta cu putere): Lasă, jupâne, mă ştii că consimţ **la onoarea** dumitale **de familist**.” (act I, scena 9, p.47).

Se poate constata, în aceste fragmente de dialog, că între replica întreruptă şi cea de întrerupere nu se realizează o

continuitate perfectă din punct de vedere sintactic, deoarece secvența previzibilă, cu statut de clişeu verbal, e integrată într-un enunț mai amplu. Completarea se realizează la distanță, ea reprezentând doar partea finală a replicii secunde, de întrerupere.

Întreruperea-completare poate constitui şi o modalitate de exprimare a dezacordului personajului care întrerupe față de replica anterioară, previzibilă, a partenerului de dialog. Această reacție e redată, de obicei, cu ajutorul pronumelui interogativ *ce*, care precedă secvența ce completează replica întreruptă:

„**Trahanache**: Mă rog, ai puțintică...
Brânzovenescu: **Ce răbdare**, neică Zahario! Nu mai e vreme de aşa lucru /.../" (S. P., O., p.134; vezi şi p.169).

Întreruperea e precedată, în aceeaşi scenă, de enunțarea integrală a replicii clişeu, „Ai puțintică răbdare" (p.132, 133), precum şi de alte două întreruperi, gradate, ale replicii previzibile: „Mă rog, aveți puțintică...", „Mă rog, aveți..." (p.133). Plasarea întreruperii în discuție într-un context mai larg îi amplifică efectul comic final.

Specifice dialogului din comedii sunt şi situațiile în care personajul care întrerupe o replică ce conține o relatare devine, din destinatar al relatării, coautor al ei, completând-o mecanic cu o secvență previzibilă, perfect adaptată sintactic şi semantic:

„**Jupân Dumitrache:** /.../ mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo;... mă-ntorc iar la comèdii, iar se uită la cocoane;... mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo; mă-ntorc iar la comèdii...
Ipingescu: **Iar se uită la cocoane**..." (N. F., O., I, p.18).

Când e însoțită de reproducerea imitativă a unor elemente paraverbale (ton, debit verbal), „întreruperea-completare" creează efecte comice:

„**Farfuridi**: Dați-mi voie... La una-mie-opt-sute...
Toți (în cor, cu tonul lui): **Douăzeci-și-unu fix**... (rumoare și protestări)." (S. P., O., I, p.169).

Când replica întreruptă e completată cu o secvență „surpriză", „întreruperea-completare" poate produce o deviere involuntară sau, dimpotrivă, intenționată, ironică, a dialogului. Divergența semantică a celor două replici, apărută prin completarea replicii întrerupte cu un element neașteptat, evidențiază adesea efectele comice ale acestui tip de întrerupere. Gramatical, replica întreruptă e completată adecvat, dar semantic, ea e modificată. Pentru personajul care întrerupe (locutorul secund), completarea propusă pare plauzibilă și previzibilă. Ea nu corespunde însă intențiilor primului locutor, nevoit să intervină ulterior și să rectifice această completare inadecvată, care produce o modificare semantică neașteptată a replicii întrerupte:

„**Tipătescu**: Lasă-mă să vorbesc... pentru că ești...
Cetățeanul: **Alegător**...
Tipătescu: Nu... bețiv... vițios... păcătos." (S. P., O., I, p.161; vezi și D. C., O., I, p. 226).

În cadrul cuplului comic de personaje, „întreruperea-completare" reprezintă o modalitate de caracterizare a unor tipuri nediferențiate ca personalitate. Personajele cuplului comic își întrerup și își completează reciproc replicile, care formează enunțuri unitare din punct de vedere semantic și sintactic. Față de variantele anterioare, în care completarea se realiza fără reluare, în cadrul cuplului comic, completarea se realizează, frecvent, cu reluare. Replica de întrerupere reia sub forma de anadiploză secvențe din componența replicii întrerupte, încât

între cele două intervenții apare o zonă de suprapunere, care subliniază legătura dintre ele:

„**Farfuridi**: /.../ mie îmi place să pun punctele pe i... **Se aude**...
Brânzovenescu: **Se aude**... cum că partidul nostru dă la colegiul II ajutor lui Cațavencu..." (S. P., O., I, p.121).

Interesante pentru modul de înlănțuire a dialogului din comedii sunt completările realizate la distanță de același locutor, care își continuă și își încheie replica după întreruperea provocată de intervenția partenerului de dialog. Prin aceste completări, progresia dialogului nu se mai realizează de la replică la replică, ci *peste o replică,* uneori chiar peste mai multe replici:

„**Leonida**: /.../ Ei, **când am văzut**... știi că eu nu intru la idee cu una cu două...
Efimița: Ți-ai găsit! ... dumneata nu ești d-äia. Ehei! ca dumneata, bobocule, mai rar cineva /.../
Leonida: Dar, **când am văzut,** am zis și eu: să te ferească Dumnezeu de furia poporului!/.../" (C. L., O., I, p.82; vezi și S. P., O., I, p.138, D. C., O., I, p. 281-282).

1.2. „Întreruperea de precizare"

Acest tip de întrerupere cuprinde situațiile în care replica secundă, de întrerupere, suspendă replica anterioară, prin reluarea (de obicei interogativă) a unei secvențe din componența acesteia, secvență care prezintă interes pentru personajul care întrerupe.

„Întreruperea de precizare" apare atât în structura dialogului din comedii, cât și în cea a dialogului din schițe. În dialogul din comedii, acest tip de întrerupere constituie, uneori, o modalitate de caracterizare a personajelor, aici încadrându-se

situațiile în care termenul de precizare e un neologism deformat fonetic:

„**Jupân Dumitrache**: Apoi să știu de bine că intru în cremenal! Să mai văz eu numai că se ține bagabontul după mine, și lasă-l...

Ipingescu: **Care bagabont?**

Jupân Dumitrache: Ei! iaca... un bagabont! de unde-l cunosc eu?" (N. F.,O., I, p. 14; vezi și p.15).

Termenul care întrerupe, neologismul *bagabont*, suferă transformări fonetice: consoana *v* > *b* (ambele sunt labiale), iar *d* >*t* (ambele sunt dentale), ceea ce duce la apariția formei *bagabont*. Substituirea acestor consoane e cauzată de adaptarea pe cale orală[20] a neologismului și sugerează incapacitatea personajelor de a-și însuși termenii noi sub forma lor corectă.

În dialogul din schițele lui Caragiale, multe dintre „întreruperile de precizare" suspendă o replică în curs din cauza modului defectuos în care aceasta este construită. Frecvent, aceste întreruperi sunt dictate de nevoia celui de-al doilea personaj locutor de a redresa dialogul perturbat de folosirea inadecvată, în replicile primului personaj locutor, a unor anaforice[21]. Aceste replici sunt greu sau imposibil de decodat, din cauză că antecedenții anaforicelor nu sunt precizați sau sunt ambigui. Ca atare, „întreruperile de precizare" sunt întrebări care solicită lămurirea acestor antecedenți cu ajutorul pronumelor interogative: *care*, *ce*, însoțite sau nu de prepoziții.

În schița *Situațiunea*, „întreruperea de precizare" cere lămuriri în legătură cu referenții unui substitut pronominal, pronumele personal de politețe *dumnealor*, ai cărui antecedenți n-au fost menționați. Acest pronume, care de obicei funcționează ca anaforic, devine aici un „pseudo-anaforic"[22], deoarece este un substitut plasat necorespunzător, înaintea antecedentului

(precedă fragmentul substituit). Pentru a putea decoda acest substitut pronominal din replica în curs, se recurge la „întreruperea de precizare”, care solicită clarificarea referentului:

„- /.../ care era peste putință ca să prevază cineva o situațiune foarte tristă, fiindcă le-am spus şi dumnealor...
- **Cari dumnealor**?
- Dumnealor cu cari am fost /.../” (O., II, p.130).

Se poate constata că „întreruperea de precizare” nu are aici ca efect dezambiguizarea mesajului din replica pe care a întrerupt-o. La intervenția interogativă, prin care cere precizarea unui termen, personajul care întrerupe nu obține un răspuns care să-l lămurească. Personajul întrerupt răspunde prin reluarea termenului care ar fi trebuit precizat şi astfel „glosarea” acestuia se dovedeşte a fi falsă: „- **Cari dumnealor**? / - **Dumnealor** cu cari am fost...” (vezi şi anterior: „- **Care bagabont**? / - ... **un bagabont**...”). Dialogurile din schițele sau din comediile lui Caragiale în care apar „întreruperi de precizare” au o construcție amplă, dar sunt statice informațional, ceea ce sugerează că în această lume limbajul a devenit un fals instrument de comunicare.

Doar recurgerea la un lanț întreg de „întreruperi de precizare” poate determina, uneori, o dezambiguizare „în trepte” a replicii întrerupte:

„**Leanca**: Eu, domn' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, care m-a-njurat şi clondirul cu trei chile mastică prima, care venisem tomn-atunci cu birja de la domn' Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar domn' Tomița zicea să-l iau în birje...
Jud.: **Pe cine să iei în birje**?
Leanca: Clondirul... că zicea...

Jud.: **Cine zicea?**
Leanca: Domn' Toma... se sparge...
Jud.: **Cine se sparge?**
Leanca: Clondirul, domn' judecător!" (*Justiție*, O., II, p. 35).

Ambiguitatea este cauzată aici de funcționarea pronumelui cu utilizare anaforică - *l* ca subtitut atât al substantivului *clondirul*, cât şi al substantivului *domn' Tomița*, ceea ce poate determina o eroare de decodare.

1.3. „Întreruperea-stimul"

Acest tip de întrerupere subliniază participarea afectivă a celui de-al doilea locutor la cele relatate de primul locutor şi determină, în acelaşi timp, continuarea şi prelungirea comunicării. Replica de întrerupere e constituită din intervenții de mici dimensiuni, reprezentate de formule interogative sau exclamative, care stimulează şi accelerează relatarea. Cu această funcție apar, în dialogul din comedii, diverse locuțiuni adverbiale: *prin urmare*, *pe urmă*, *în sfârşit* etc., folosite, mai ales, cu intonație interogativă şi precedate, uneori, de interjecția *ei*. Aceste formule cu rol fatic sunt reluate, de obicei, în replica următoare, care continuă şi comprimă relatarea întreruptă, reluare care asigură înlănțuirea replicilor:

„**Pampon**: /.../ Mă duc la poliție, cercetez şi aflu că aici e frizăria. Am venit; d. Nae nu era aici. Băiatul mi-a spus că bilete de astea...
Mița (interesându-se nerăbdătoare): **În sfârşit?**
Pampon: **În sfârşit**, ce să mai lungim vorba degeaba, conița mea, spițerul este... /.../" (D.C., O., I, p.242; vezi şi p.229, 236 şi N.F., O., I, p.18, 65).

Cerinţa de concentrare şi de grăbire a relatării poate fi formulată mult mai explicit, prin intermediul locuţiunii adverbiale *în sfârşitul sfârşitului* sau al unui verb „dicendi" la imperativ:

„**Iordache**: /.../ «ori că ne-a furat pecetia, ori că şi-a făcut el alta pe model, că prea se-ntinde abonamentul lui ca caşcavalul prăjit...»

Pampon: Ei, **în sfârşitul sfârşitului**, ce era? /.../

Iordache: Joi...

Pampon: Ei! **spune odată,** că n-am vreme de stat." (D.C., O., I, p.228).

În schițe, „întreruperea-stimul" are funcție narativă, ea contribuind la realizarea povestirii „segmentate", povestire care se constituie prin dialog[23]. Nerăbdător să afle cât mai repede deznodământul relatării personajului locutor, partenerul său de dialog îl întrerupe folosind formule exclamative şi interogative de stimulare şi de concentrare a relatării: „Ei!" (O., II, p.197), „Ei, şi?" (O., II, p.215), „Şi pe urmă?" (O., II, p.63). Reluarea acestor formule la începutul replicii următoare, în care personajul locutor îşi continuă relatarea, contribuie la înlănțuirea replicilor şi marchează integrarea povestirii în dialog, precum şi supunerea personajului locutor la cerințele partenerului de dialog[24]:

„- /.../ Nu vrea... De zece zile stăm la tocmeală şi nu vrea să lase nici o sută de lei; dar nici eu nu-i dau nici cincizeci de lei mai mult...

- **Ei, şi?**...

- **Ei! şi** am trimis-o acuma pe soția mea: să vedem e-n stare să-l traducă/.../" (*Diplomație*, O., II, p.215).

1.4. *„Întreruperea prohibitivă”*

„Întreruperea prohibitivă” anulează o replică în curs printr-o serie de elemente lexico-gramaticale cu funcție prohibitivă, care interzic dreptul la cuvânt. Între replica întreruptă și cea de întrerupere, raportul este, îndeosebi, de independență sintactică.

Una dintre variantele „întreruperii prohibitive”, care apare atât în structura dialogului din comedii, cât și în cea a dialogului din schițe se bazează pe reluarea, în replica secundă, a unor secvențe din replica anterioară, care a fost întreruptă. Frecvent, secvențele sunt reluate cu intonație ironic-parodică și sunt prece-date de pronumele interogativ *ce*, care marchează dezacordul față de replica întreruptă:

„**Ionescu**: Că adică străbunul nostru...
Cațavencu: **Ce străbun! ce nostru**! /.../” (S.P., O., I, p.176; vezi și *Atmosferă încărcată*, O., II, p. 99).

Întreruperile care suprimă o replică în curs sugerează, frecvent, tensiunea dintre personaje. Astfel, foarte des, formula prohibitivă este un apelativ depreciativ (îndeosebi adjective substantivizate în vocativ), rostit cu o intonație specială, prin care personajul care întrerupe își exprimă starea afectivă (de indignare) și atitudinea (disprețuitoare) față de partenerul de dialog:

„**Cațavencu**: Trebuie să vrei, dacă ții câtuși de puțin la onoarea...
Tipătescu (izbucnind): **Mizerabile**! (Cațavencu face un pas înapoi) Canalie nerușinată! /.../” (S.P., O., I, p. 156; vezi și p. 128).

Ca formulă ce produce interdicții de limbaj și marchează dezacordul între locutori poate funcționa și o replică-clișeu, un tic verbal, care evidențiază automatismele de limbaj ale personajelor:

„**Farfuridi**: Îmi pare rău, neică Zahario, noi nu...
Trahanache (și mai indignat): **Ai puțintică răbdare**... /.../"
(S.P., O., I, p.138; vezi și p.139, 191).

Verbele sau locuțiunile verbale la imperativ funcționează, frecvent, la Caragiale ca formule prohibitive, care suprimă o replică în curs și accelerează dialogul. Formulele verbale cu funcție prohibitivă sunt însoțite, uneori, de reacții mimico-gestuale, care au aceeași funcție, de a produce interdicții de limbaj. În schița *Five o'clock*, Tincuța și Mändica își dispută dreptul de a pune întrebări, întrerupându-se reciproc. Interdicțiile de limbaj sunt impuse de verbul la imperativ: „Taci!", precum și de gestul cu funcție prohibitivă: „astupându-i gura cu mâna":

„**Tincuța**: Ai fost ...?
Mändica: **Taci**, tu! ... Las' să-l întreb eu ... Ai fost aseară la circ?
Eu: Am fost.
Tincuța: Cine mai ...
Mändica: **Taci**, soro! n-auzi (Către mine:) Ai văzut pe Mița? /.../
Tincuța (mie): Cu cin' ...
Mändica: **Taci**! ... (Mie:) Cu ce pălărie era?
Eu (încurcat): Cu ...
(Tincuța vrea să mă-ntrerupă)
Mändica (astupându-i gura cu mâna) Cu o pălărie mare ..."
(O., II, p.94).

În structura dialogului din comedii, în cadrul perechii întrebare-răspuns, „întreruperea prohibitivă" poate avea, uneori, efecte comice. E cazul dialogului cu trei parteneri, în care, la întrebarea personajului locutor, cei doi interlocutori formulează

răspunsuri identice, dar întreruperea afectează numai răspunsul celui de-al doilea interlocutor, căruia îi impune interdicția de a vorbi. În *D-ale carnavalului*, formula eliptică cu valoare imperativă, „vorrrbă!", suspendă dreptul de vorbi al celui de-al doilea personaj interlocutor (Pampon), tentat să repete răspunsurile anterioare ale primului personaj interlocutor (Crăcănel):

„**Ipistatul** (...) Vorrrbă! Ce persoană?
Crăcănel: Pe Bibicul!
Pampon: Pe Bib...
Ipistatul (...): **Vorrrbă!**
/.../
Ipistatul (...): Vorrrbă!... /.../? Pe unde ați intrat?...
Crăcănel: Pe uşe.
Pampon: Da, pe...
Ipistatul (...): **Vorr... vorrrbă!**"(O., I, p. 301- 302).

În schițe, întreruperile care suprimă o replică în curs funcționează frecvent ca procedee de caracterizare, sugerând incapacitatea personajelor de a se adapta la partener şi de a respecta astfel una dintre condițiile esențiale ale comunicării prin dialog. Personajele îşi întrerup adesea partenerii de dialog, pentru a-şi exprima propriile idei, fiind tentate „să convertească dialogul în monolog, să-şi transforme partenerul în auditoriu, într-o exacerbare de sine ce exclude stabilirea unei comunicări autentice cu celălalt, redus la funcția de receptare şi mai puțin de replicare"[25], scrie M. Vodă Căpuşan.

În schița *Situațiunea*, Nae respingând orice idee exprimată de partenerul de dialog, îl întrerupe mereu, pentru a-şi putea prezenta pe larg „teoriile" politice. Aici, ca şi în alte schițe (*Cadou, Mici economii*), replica de întrerupere este anticipată în stil indirect de către personajul narator:

„- În sfârşit, guvernul o să...
Nae **mă-ntrerupe**:
- Las' că şi guvernul... Dumnezeu îl ştie şi pe el, care toate gazetele urlă în fiecare zi despre criză ministerială /.../" (O., II, p.131).

În unele secvenţe de dialog, „întreruperea prohibitivă" nu suprimă replica în curs, ci doar o fragmentează în mai multe secvenţe, între care există continuitate semantică şi sintactică. Personajul locutor îşi continuă şi îşi completează replica peste această întrerupere, care nu reuşeste să producă interdicţii de limbaj:

„- Ia să ştie dumnealor că este aici o justiţie, care pedepseşte cu asprime orice tentativă, mă-nţelegi...
- **Lache**!
- Ia să ştie că sunt judecători la Berlin!
- **Lache**!!
- Că în materie politică nu-ţi este permis a mai întrebuinţa violenţa fără să mergi la ghilotină...
- **Lache**!!!" (*O lacună*, O., II, p.180).

Aici „întreruperile prohibitive" nu-şi ating scopul, deoarece locutorii, deşi în contact direct, nu se află în interacţiune, intervenţiile fiecăruia având în vedere parteneri de dialog diferiţi: Mache i se adresează lui Lache, Lache, unui cerc de colegi amatori de dezbateri politice.

Sunt situaţii când „întreruperea prohibitivă" e însoţită de *devierea tematică a dialogului*, ceea ce determină nu numai independenţa sintactică, ci şi divergenţa semantică a celor două replici. Personajul care întrerupe intervine cu o replică (o întrebare, o justificare, un protest), ce nu are legătură cu relatarea partenerului său de dialog şi, schimbând vorba, deviază deliberat

dialogul spre altă temă. În aceste situaţii, întreruperea deviantă are funcţie practică, deoarece permite schimbarea rapidă a temelor de dialog şi determină progresul comunicării:

„**Ziţa** /.../: -Zic: pardon, domnule, nu-ţi permit să te-ntinzi mai mult la un aşa afront; mă-nţelegi?- zice: ...
Veta (întrerupând-o scurt): **Ziţo, ... ce e când ţi se bate tâmpla a dreaptă?**" (N.F., O., I, p. 34; vezi şi S.P., O., I, p.153).

Uneori, această deviere tematică provocată de „întreruperea prohibitivă" are funcţie strategică, deoarece reprezintă un mod de „a schimba vorba" pentru a evita un subiect delicat. În schiţa *Cadou*, madam Panaiotopolu întrerupe dialogul dintre nenea Stasache (soţul ei) şi Mişu (tânărul meditator al copiilor), iritată de modul în care soţul insistă asupra asemănării dintre briliantul „pierdut" de ea şi cel de la acul de cravată al lui Mişu:

„- Pe onoarea mea, Mişule, să nu te ştiu ce băiat de treabă eşti şi cât ţii la noi...
- **Nene** - întrerupe madam Panaiotopolu - **ai scris lui nenea Andrei**?... i-ai promis că-i scrii.
- Îi scriu mâne... Pe onoarea mea, Mişule...
- Poftiţi la masă!..." (O., II, p. 200; vezi şi *Mici economii*, O., II, p.172).

În comedii, „întreruperea prohibitivă" poate apărea şi ca o modalitate de rezolvare a unui *qui-pro-quo*, având, în aceste situaţii, funcţie dramaturgică. În *O noapte furtunoasă*, Veta, întrerupând declaraţia de amor a lui Rică Venturiano, îl obligă pe acesta să se oprească pentru a descoperi că a greşit interlocutoarea. Un element paraverbal - râsul - deţine aici funcţie prohibitivă:

„**Rică:** /.../ orice s-ar face, eu voi susţinea, sus şi tare, că tu eşti aurora, care deschide bolta înstelată într-o adoraţie poetică, plină de... (urmează declaraţia foarte iute până ce-l întrerupe Veta).

Veta (a ascultat cu mult interes toată tirada lui Rică şi-l întrerupe izbucnind de râs): **Ha! ha! ha!** acu înţeleg eu tot! ha! ha! ha!" (O., I, p.52-53; vezi şi D.C., O., I, p.284).

---

2. Întreruperea deliberată a replicii

Spre deosebire de întreruperea forţată, întreruperea deliberată a replicii sau „enunţul neterminat"[26] nu mai reprezintă un accident de limbaj, deoarece personajul locutor îşi suspendă în mod *intenţionat* replica.

Finalul replicii neterminate e anunţat de o pauză, după care urmează intervenţia partenerului de dialog. Această pauză nu e una momentană, de ezitare lingvistică sau afectivă, ci e o pauză definitivă, ea distanţând replica neterminată de intervenţia următoare a partenerului de dialog. Personajul locutor se abţine să-şi termine replica, iar această abţinere e rezultatul unei atitudini deliberate.

În condiţiile în care replica neterminată presupune existenţa unui cuvânt, a unei expresii etc., care însă n-au mai fost rostite, tăcerea deliberată pe care o implică această replică poate fi interpretată ca un act de limbaj[27]. Tăcerea este inclusă printre actele de limbaj în măsura în care „se identifică cu un act de abţinere"[28], iar tăcerea determinată de oprirea intenţionată a replicii e rezultatul unui astfel de act de abţinere.

Şi în dialogul caragialian, replica neterminată poate să substituie, prin tăcerea pe care o implică, secvenţe verbale pe

care personajul locutor, din diferite motive, evită să le pronunţe. În general, o astfel de replică e neterminată doar din punct de vedere sintactic; semantic, ea e completă, deoarece de obicei partenerul înţelege perfect ceea ce nu a fost exprimat. În *O noapte furtunoasă*, personajul locutor îşi întrerupe deliberat replica, lăsându-şi partenerul de dialog să subînţeleagă sfârşitul, care nu a putut fi exprimat din cauza decenţei. Reacţia imediată a partenerului de dialog confirmă că acesta a reconstituit (mental) corespunzător sfârşitul replicii anterioare:

„**Jupân Dumitrache**: /.../ Nu că mi-e frică de ceva, **adică de nevasta-mea**... să nu...
Ipingescu: 'Aida de! Coana Veta! Mie-mi spui? n-o ştiu eu?..." (O., I, p.15).

În schiţa *Triumful talentului*, autoîntreruperea replicii are rol eufemistic. Personajul locutor îşi limitează deliberat replicile, pentru a evita referirea directă la o situaţie delicată. Chiar şi în interiorul replicilor apar, frecvent, pauze, care sugerează că personajul locutor ezită să formuleze coerent o propunere stânjenitoare. Efectele replicii neterminate se combină astfel cu cele ale reticenţei, atenuând forţa propunerii directe:

„- Niţă... eu am venit în Bucureşti cu ceva părăluţe... tu zici că eşti tinichea de tot... **Eu... dacă vrei tu...**
- Ce să vreau?
- Eu ţi-aş da ţie **trei-patru poli**... să...
- Să ce?
- Să mă laşi, să nu vii la concurs..." (O., II, p.194).

În alte situaţii, întreruperea deliberată a replicii are funcţie strategică, personajul locutor urmărind să stimuleze curiozitatea partenerului de dialog şi să-i impună o anumită temă de discuţie. În schiţa *Amici*, întreruperea deliberată a replicii în



punctele cheie se combină cu ezitarea (mimată) a personajului locutor de a răspunde la întrebările interlocutorului, ambele fiind strategii prin care personajul locutor urmăreşte să impună o temă de discuţie, sub aparenţa intenţiei de evitare a ei:

„**L: Zicea de nevastă-ta... că**...
M: Că ce?
L: Că... În fine, prostii! ce să-ţi mai spui?... Da! dar i-am tăiat nasul. Nu-ţi permit, zic, să te atingi, mă-nţelegi, de onoarea femeii amicului meu!" (O., II, p.91).

Prin discursurile politice rostite de personajele din comedii, Caragiale parodiază retorismul, printre ale cărui mărci se înscrie şi întreruperea deliberată a replicii. În *O scrisoare pierdută*, Caţavencu, în discursul politic, îşi întrerupe şi îşi fragmentează deliberat, în mai multe secvenţe, o replică formată prin enumerare. Întreruperea deliberată e aici un artificiu retoric, la care personajul locutor recurge cu scopul de a reliefa emfatic fiecare secvenţă a replicii:
„**Caţavencu**: Da! (cu putere din ce în ce crescândă) Voi progresul şi nimic alt decât progresul: pe cale **politică...** (îngraşă vorbele)
Popescu: Bravo!
Caţavencu: **Socială...**
Ionescu: Bravo!
Caţavencu: **Economică...**
Popescu: Bravo!
Caţavencu: **Administrativă...** " (O., I, p.184).

Replica neterminată poate avea, îndeosebi în comedii, efecte comice, când reprezintă un mijloc de a sugera pretenţia de cultură a personajelor. Astfel, în *O scrisoare pierdută,* replica în care Caţavencu încearcă să reproducă un citat latinesc rămâne neterminată, din cauză că personajul nu-i cunoaşte decât înce-



putul, redat, de altfel, deformat. Redarea deformată a începutului acestui citat determină un joc de cuvinte involuntar şi sugerează, în acelaşi timp, incultura personajului:

„**Caţavencu** (...): Ştii ca şi mine principiul de drept, fiecare cu al său, fiecare cu treburile sale... **oneste bibere**...” (O., I, p. 177).

Citatul latinesc la care face referire Caţavencu este, de fapt, „Honeste vivere, alterum non laedere, suum cuique tribuere” (Să trăieşti cinstit, să nu lezezi interesul nimănui, să dai fiecăruia ce i se cuvine).

În structura dialogului din comedii, întreruperea deliberată a replicii devine un factor de economie şi de rapiditate, atunci când intervine în momentele importante ale acţiunii, pentru a marca încheierea unei discuţii sau intrarea în scenă a unui personaj. Astfel, când vrea să se retragă din relaţia de dialog, personajul locutor poate recurge la replica neterminată:

„**Tipătescu**: /.../ Domnilor, vă rog, nişte afaceri importante mă cheamă numaidecât la telegraf... **Mă scuzaţi... dar**... (merge la o masă şi trage clopoţelul, apoi iese în fund).” (S.P., O., I, p.123).

O variantă a replicii neterminate, prezentă în structura dialogului caragialian, este replica neîncheiată verbal, ci printr-un gest care suplineşte un cuvânt sau o unitate sintactică de diferite dimensiuni. Într-o astfel de replică, gestul reprezintă o completare sintactico-semantică[29] necesară şi obligatorie, care încheie partea verbală a replicii, oferind informaţia pe care ar fi oferit-o elementul verbal. Acest tip de replică, format prin ataşarea unei secvenţe neverbale (echivalentă cu un element verbal) la sfârşitul unui enunţ neterminat, reprezintă una dintre variantele „replicii mixte”[30]. Gestul are, în aceste situaţii, valoare seman-

tică; el termină replica şi, putând să „descrie" sau să sugereze acţiuni, persoane, atitudini, obiecte, exprimă sensul pe care l-ar fi exprimat un cuvânt. Pentru această categorie de gesturi, cu rol de a încheia un enunţ, P. Larthomas propune denumirea „gestes de prolongement"[31].

În *O scrisoare pierdută,* Cetăţeanul turmentat rosteşte mai puţine cuvinte decât alţii, exprimându-se mai mult prin gest. Starea tulbure în care se găseşte îi impune un minimum de cuvinte şi, de aceea, replicile sale sunt uneori terminate prin gesturi, echivalente cu diverse secvenţe verbale. Replica mixtă este, în aceste situaţii, o formă de economie verbală, perfect adaptată stării personajului:

„**Cetăţeanul**: Nu ţi-am spus? (sughite). Mâine începe... Ei? (sughite) Eu pe cine aleg? **Pentru cine**?... **(face semnul votării** şi sughite)." (O., I, p.160).

În drama *Năpasta*, replicile neterminate abundă. Întreruperile, strict motivate psihologic, exteriorizează reacţiile personajelor şi creează momente de tensiune dramatică. Prin caracterul lor aluziv, replicile neterminate ale Ancăi îl torturează psihic pe Dragomir. Alunecarea spre nebunie a acestuia e provocată de sentimentul vinei şi al remuşcării, pe direcţia cărora se insinuează, cu replicile ei, Anca:

„**Anca**: /.../ Du-te de te odihneşte... (subliniind)...**şi**...
Dragomir (din pragul uşii): Şi... ce?
Anca: Închină-te... să nu mai visezi urât." (O., I, p. 353-354; vezi şi p.351).

Pauzele dintre replici, dar mai ales cele din interiorul acestora (reticenţele) au în drama *Năpasta* funcţie expresiv-emotivă, tradând violenţa trăirilor interioare ale personajelor. În întrebările Ancăi, pauzele marchează frecvent ezitarea în încercarea

de a-l provoca pe Dragomir să-şi mărturisească vina. În interiorul replicilor lui Dragomir, pauzele exprimă o stare de tulburare accentuată, provocată de sentimentul de vină care-l copleşeşte şi care-l împinge treptat spre nebunie:

„**Dragomir**: /.../ şi l-am aşteptat... Venea şuierând... Ne-am întâlnit, ne-am dat în vorbă... i-am arătat o plută înaltă; el a ridicat ochii în sus... Am tras cuţitul şi până s-aplece iar ochii... (se opreşte, stingându-i-se glasul)." (O., I, p.378; vezi şi p.380).

Replicile ce redau viziunile mistico-fantastice care-l chinuie pe Ion în momentele de criză se caracterizează şi ele printr-o pronunţată discursivitate interioară, semn al alienării:

„**Ion** (sare din somn; e cu totul apucat): Da! eu sunt vinovat... Maica Domnului mi-a zis să spui, ca să nu mă loviţi... Bateţi-l! ... Daţi-i la cap! /.../" (p. 370; vezi şi p. 359, 363, 371, 372).

Şi în dialogul din nuvelele tragice, întreruperea apare mai ales în interiorul replicilor, exprimând, în general, o stare de tulburare accentuată, care împiedică personajul locutor să se exprime cursiv. În nuvela *Păcat*, ampla replică în care preotul Niţă mărturiseşte că Mitu e copilul lui se caracterizează prin discursivitate; cuvintele se leagă greu din cauza tulburării provocate de gravitatea destăinuirii:

„- Nu, nu te amăgesc... Am greşit... am păcătuit, şi Dumnezeu a vrut să mă bată şi te-a trimes pe tine să mă baţi... Trebuia de mult să-ţi spui taina asta: erai tânăr şi eu eram duhovnic... mă puteam eu spovedi unui copil? /.../"[32] (O., III, p. 67; vezi şi p. 64).

Replica neterminată cu care se încheie nuvela îi amplifică dramatismul:

„Popa se ridică, se-ntoarce spre mulţime cu privirea ţintă şi-nfricoşat de-ngrijată.

- Inima! ... zice el. **I...!** şi se culcă să doarmă somnu-al bun lângă copiii săi." (p. 69) .

*

Alături de repetiţie, întreruperea replicii reprezintă un alt procedeu bine definit de construcţie a dialogului din opera lui Caragiale, procedeu cu efecte deosebite pe plan stilistic. Astfel, în dialogul din comedii şi din schiţele satirice, întreruperea forţată funcţionează ca procedeu comic şi de caracterizare a personajelor; în drama *Năpasta* şi în nuvelele tragice, întreruperea deliberată, în asociere cu numeroasele întreruperi din interiorul replicilor, constituie modalităţi de sugerare a unor reacţii şi stări psihologice deosebite ale personajelor şi de creare a unei atmosfere tensionate.

NOTE

1. Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p. 38; vezi şi p. 80.
2. L.P.Jakubinski, *Despre dialog, în Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Bucureşti, Univers, 1983, p. 349.
3. P.Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 220.
4. Ibidem.
5. Ibidem, p.265.
6. Ibidem, p.264-265.
7. Ibidem, p.265.
8. Ibidem.
9. *Îndreptar ortografic, ortoepic şi de punctuaţie*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987, p.78.
10. Maria Cvasnâi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic*, Bucureşti, Tipografia Universităţii Bucureşti 1972, p.101.
11. Gh. N. Dragomirescu, *Dicţionarul figurilor de stil*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995, p.249-250.

    Despre distincţia *enunţ neterminat/ reticenţă*, vezi P. Larthomas, *op. cit.*, p.221. Acesta arată că, spre deosebire de enunţul neterminat, reticenţa se manifestă în interiorul replicii, care e întreruptă doar temporar, reluarea fiind imediată: „La réticence est à l'intérieur de la réplique: on interrompt bien la phrase, qui reste inachevée, mais la reprise est immédiate."
12. Vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op. cit.*, p.79.
13. Denumirile acestor tipuri de întrerupere a replicii sunt propuse de Maria Cvasnâi Cătănescu, în *op. cit.*, p.77-101.
14. P. Larthomas, *op. cit.*, p.220.

15. J. Mukarovsky, *K.Capeck's Prose as Lyrical Melody and as Dialogue*, apud Laurenţia Dascălu, *Despre unele valori stilistice şi intonaţia corespunzătoare parantezei, liniei de pauză şi punctelor de suspensie*, în SCL, XXXIII (1982), nr. 5, p.390.

16. Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.*, p. 69.

17. Tatiana Slama-Cazacu, *Structura dialogului. Despre „sintaxa dialogată”*, II, în SCL, XXXIII (1982), nr. 4, p.310.

18. Al. Crişan, *Aspecte ale sintaxei dialogului în limba română (în comunicarea orală)*, Bucureşti, 1990, p.18, (rezumatul tezei de doctorat).

19. Ibidem.

20. St. Cazimir, în *Caragiale. Universul comic*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p.231, consideră că apariţia formei *bagabont* s-ar putea explica şi printr-o falsă legătură semantică (la fel ca şi formele *costituţiune, ficsonomie*), ceea ce duce la încadrarea ei în categoria etimologiilor populare.

21. H. Plett, în *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Univers, 1983, p.63, consideră anaforicele elemente ale coerenţei textului, care reiau „ceva deja exprimat anterior.” Anaforicul presupune existenţa unui antecedent la care se referă şi al cărui substitut este. Referindu-se la anaforice, O. Ducrot şi Tz. Todorov arată, în *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p.358, „un segment de discours est dit anaphorique lorsqu'il est nécessaire, pour lui donner une interprétation /.../, de se rapporter à un autre segment de discours; nous appellerons «interprétant» le segment auquel on est renvoyé par l'anaphorique. Tesnières propose l'expression «source sémantique»; on parle aussi d'antécédent, car l'interprétant précède généralement l'anaphorique; étymologiquement d'ailleurs, l'anaphore c'est ce qui reporte en arrière.”

22. Maria Cvasnâi Cătănescu, *Note despre o particularitate a sintaxei dialogului*, în LL, 1988, vol. I, p.95.

23. Vezi Liliana Ionescu Ruxăndoiu, *Naraţiune şi dialog în proza românească*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1991, p.66.

24. Ibidem, p.73.

25. Maria Vodă Căpuşan, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982, p. 134-135.

26. P. Larthomas, *op. cit.*, p.265.

27. Despre tăcere ca act de limbaj, vezi Rodica Mihăilă, *Le silence en tant qu'acte de langage*, în R.R.L., tome XXII, 1977, nr. 4, p.417-423.

28. Ibidem, p.417.

29. Tatiana Slama Cazacu, în *Componente neverbale în secvența mesajului („ipoteza sintaxei mixte"*), din *Cercetări asupra comunicării*, București, Editura Academiei, 1973, p.160, subliniază capacitatea elementelor mimico-gestuale de a substitui, în dialogul oral, elemente de natură morfologică (substantive, verbe, adjective, adverbe) sau având rol sintactic (subiect, predicat, complement, chiar o întreagă propoziție). Astfel, elementele mimico-gestuale sunt „intercalate" în vorbire, formând „corp comun" cu elementele verbale. (p.157)

30. Vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic*, București, Tipografia Universității București, 1982, p.35-36. Autoarea arată că „replica mixtă se caracterizează prin suplinirea parțială a secvenței verbale printr-un element neverbal, astfel încât cele două coduri se actualizează succesiv" și distinge două variante ale replicii mixte: „prima variantă este construită prin juxtapunerea, respectiv prin atașarea, la un enunț non-finit gramatical, a unei secvențe neverbale cu rol de completare, echivalentă cu o anumită secvență verbală de dimensiune variabilă /.../ a doua variantă de replică mixtă este compusă din una sau mai multe unități sintactice finite (propoziții, fraze) și dintr-un element neverbal echivalent cu o astfel de unitate."

31. Vezi P. Larthomas, *op. cit.*, p.88. P. Larthomas distinge trei tipuri de gesturi: „les gestes de prolongement" (gesturi de prelungire; p.88-91), „gestes de remplacement" (gesturi care înlocuiesc un cuvânt-personajul răspunde printr-un gest; p.91), „gestes d'accompagnement" (gesturi care însoțesc vorbirea; p.92-94).

32. Textul nuvelelor a fost reprodus după I.L. Caragiale, *Opere, III, Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962.

III. DIALOGUL CU NARAȚIUNI

În construcția dialogului din teatru și din schițe, Caragiale include uneori secvențe cu caracter narativ, în care unul dintre personaje, devenit narator, povestește întâmplări petrecute în viața sa sau la care a fost martor. În cuprinsul acestor secvențe pot fi reproduse replici izolate sau dialoguri presupuse a fi avut loc anterior, prin tehnica „replicii în replică" sau a „dialogului în replică"[1]. Personajul narator este, de obicei, protagonist atât al întâmplărilor relatate, cât și al dialogurilor reproduse.

În teatrul și în schițele lui Caragiale, narațiunile incluse în dialog constituie elemente importante pentru construcția textelor și pentru caracterizarea personajelor sau pentru definirea raporturilor dintre ele. Plasate, de regulă, la începutul dialogului, aceste narațiuni reprezintă o modalitate de realizare a „expozițiunii", alcătuind un dialog expozitiv - „dialogue d'exposition"- [2], care are funcția de a oferi spectatorului/cititorului informații necesare pentru înțelegerea acțiunii. În drama *Năpasta*, dialogul cu narațiuni apare atât în deschiderea, cât și spre finalul piesei. Spre deosebire de secvențele narative inițiale, care pregătesc, în mod gradat, declanșarea conflictului, cele finale au funcția de a determina trecerea spre deznodământ.

Excluse, în principiu, din teatru, deoarece acesta nu povestește, ci *arată*, secvențele narative sunt totuși frecvente în textul dramatic, ele suplinind nereprezentarea scenică a unor evenimente[3]. Referindu-se la secvențele „récit" din dramaturgia clasică, J. Scherer precizează: „Un récit évoque par des mots une

action qui n'est point représentée sur la scène"[4]. Povestind întâmplări exterioare şi anterioare acţiunii scenice, evocând personaje absente, secvenţele narative din dialogul dramatic au, în primul rând, *funcţie practică*. Ele compensează, prin evocare verbală, nereprezentarea unor evenimente indispensabile evoluţiei intrigii şi a conflictului. Având în vedere că în teatru inversiunile cronologice sunt neobişnuite[5], secvenţele narative introduse în dialog permit numeroase întoarceri în urmă, care pot clarifica acţiunea din scenă, pot explicita diverse situaţii, pot determina modificări în evoluţia intrigii, constituind astfel un element important pentru construcţia textului dramatic.

În afară de funcţia practică, secvenţele narative incluse în dialogul din teatrul lui Caragiale au *funcţie de caracterizare a personajelor*[6] şi *de fixare realistă a cadrului acţiunii*. Referindu-se la „episoadele narate" din comediile lui I. L. Caragiale, V. Mândra subliniază: „Personajele principale îşi capătă caracterizarea înainte de a pătrunde adânc în acţiune, prin intermediul «poveştilor» pe care, de cele mai multe ori, le narează ele însele"[7]. Personajele se caracterizează şi îşi definesc reporturile dintre ele atât prin participarea la acţiune, cât şi prin intermediul naraţiunilor introduse în dialog, cele două modalităţi de caracterizare fiind complementare. Acţiunile din scenă, în care sunt antrenate personajele, au funcţie tipologică; ele caracterizează personajele ca tipuri generice, în timp ce naraţiunile, numite de V. Mândra „monoloage revelatoare"[8], nuanţează şi detaliază aceste trăsături generice. Astfel, în *O noapte furtunoasă*, naraţiunile introduse în dialog de Jupân Dumitrache (actul I, scena 1) şi de Chiriac (actul I, scena 2) dezvăluie două variante ale „arivistului conformist"[9].

Frecvent, în aceste naraţiuni sunt evocate personaje absente, care nu apar în spaţiul scenic: Tache pantofarul şi Ghiţă Ţircădău, în *O noapte furtunoasă*, „becherul" lui Agamiţă Dandanache, nevasta lui Pristanda, în *O scrisoare pierdută*, spiţerul Frichinescu, nenea Iancu, bogasierul de la Ploieşti, în *D-ale*

carnavalului, Dumitru, în drama *Năpasta*[10], Mița și șeful, în schița *C.F.R.*, etc. Aceste personaje absente, evocate în special prin reproducerea unor replici pe care le-au rostit, contribuie, prin detaliile pe care le adaugă, la definirea caracterologică a personajelor din scenă, la concretizarea situațiilor dramatice și la evoluția conflictului.

Secvențele narative din cuprinsul dialogului dramatic au la Caragiale valențe documentar-realiste, deoarece localizează conflictul și îi precizează implicațiile sociale: „Episoadele narate, arată V. Mândra, materializează cadrul social al conflictului, localizând explicit și contribuind la atmosferizarea de epocă”[11]. În aceste secvențe sunt evocate, prin tehnica teichoscopiei - „vision à travers le mur”-[12], spații extrascenice (grădina de la „Iunion”, locuința lui Cațavencu din dosul Primăriei, unde se adună dăscălimea înainte de alegeri, redacția ziarului „Răcnetul Carpaților” etc.), care lărgesc cadrul acțiunii și contribuie la fixarea acesteia într-un anumit loc și timp. Prin intermediul secvențelor narative din cadrul dialogului, Caragiale „pune scena în legătură cu lumea”[13], intensificând impresia de viață.

În teatrul și în schițele lui Caragiale, prin dialogul cu narațiuni sunt relatate *întâmplări* și „*vorbiri*”. Întâmplările sunt relatate în stil indirect, „vorbirile” sunt reproduse mai ales în stil direct. Utilizarea stilului direct de către personajul narator permite păstrarea tuturor particularităților lingvistice (fonetice, morfologice, lexicale, sintactice) caracteristice vorbirii personajului ale cărui replici sunt reproduse, particularități care au funcție de caracterizare. În același timp, reproducerea mimetică, prin folosirea stilului direct, a unor replici anterioare nu presupune nici un efort de generalizare din partea personajului narator, care redă mecanic și nemodificat conținutul replicilor altcuiva, dezvăluindu-și astfel limitele vorbirii și ale gândirii.

În prezentarea tehnicii dialogului cu narațiuni din teatrul și din schițele lui Caragiale sunt importante două aspecte: *structura narațiunii* și *structura replicii narative*.



1. Structura narațiunii

În teatrul și în schițele lui Caragiale, narațiunile care apar în dialog au o structură specifică. Ele sunt declanșate, de regulă, de *formule stimul* și sunt prefațate de *formule introductive*. Frecvent, *intervențiile scurte* ale personajului destinar întrerup narațiunile și le scindează în mai multe replici, atenuându-le astfel caracterul monologal.

Narațiunile sunt, în general, declanșate de replici interogative sau enunțiative (afective/neafective), rostite de partenerul de dialog, replici care funcționează ca formule stimul: „Chiriac: De ce te-ai dus la grădină?" (O., I, p.44); „Tipătescu: /.../ Ce e?" (O., I, p.111); „Pampon: /.../ Ce istorie?" (O., I, p.227); „Ce treabă?" (O., II, p.215); „Ipingescu: Că bine zici! începuseși să-mi spui istoria." (O., I, p.15); „Tipătescu: Începuseși să-mi spui istoria de aseară (...)" (O., I, p.102).

O serie de mărci inițiale prefațează, de obicei, narațiunea. Ea este anunțată de personajul narator prin diferite formule introductive, cu funcție fatică: „Jupân Dumitrache: Stai s-o iau de la cap". (O., I, p.15); „Zița: Stai să-ți spui /.../" (O., I, p.33); „Pristanda: Cum vă spuneam /.../" (O., I, p.102); „Iordache: Așteaptă să vezi, că e frumoasă /.../" (O., I, p.228). Formulele introductive pot să apară atât în deschiderea narațiunii (vezi exemplele anterioare), cât și în interiorul acesteia, situație în care sunt notate la începutul replicii narative sau/și în interiorul acesteia: „Jupân Dumitrache: Așa am crezut și eu întâi, dar **stai să vezi!...**"(O., I, p.17); „Zița: /.../ **Să vezi,** e halima /.../ **Stai,** țațo, **să-ți spui** și să te crucești /.../" (O., I, p.33); „Pristanda: Da' **să vedeți** ce s-a întâmplat /.../" (O., I, p.108); „Trahanache: Ai puțintică răbdare, **să vezi** /.../" (O., I, p.112, 113); „Iordache: **Stăi să vezi** /.../" (O., I, p.228); „/.../ **Să vezi** /.../", „**Stăi, să vezi** /.../" (O., II, p.216). Reluarea insistentă a

acestor formule, combinate uneori cu ticuri verbale, provoacă o anumită stereotipie, care are efecte comice: „Trahanache: **Ai puţintică răbdare! Să vezi** /.../" (O., I, p.113); „Trahanache: **Stăi, să vezi** /.../" (apare de patru ori în interiorul naraţiunii, O., I, p.113, 114).

În dialogul din schiţe, intervenţia care prefaţează naraţiunea poate constitui, în acelaşi timp, şi rezumatul ei: în schiţa *Cadou*, referirea la starea de spirit a „cocoanei Acriviţa", în schiţa *Diplomaţie*, referirea la întârzierea Miţei, soţia lui „nenea Mandache". Aceste intervenţii, cu rol de prefaţă şi de rezumat, deopotrivă, determină întrebările personajului destinatar, care solicită lămuriri personajului narator, solicitare ce declanşează naraţiunea:

„- Gândeam că nu vii, îmi zice el.
- Se putea, nene Stasache, să supăr pe cocoana Acriviţa?
- Bine ai făcut, că **ş-aşa e destul de supărată.**
- **De ce?**
- Închipuieşte-ţi, monşer /.../" (*Cadou,* O., II, p.197; vezi şi *Diplomaţie*, O, II, p.215).

Uneori, imediat după replicile introductive cu rol de prefaţă poate fi intercalat, după cum arată M. Cvasnâi Cătănescu, un dialog incident, care provoacă amânarea naraţiunii[14]. Comedia *O scrisoare pierdută* evidenţiază această tehnică în construirea naraţiunii lui Pristanda (act I, scena 1). Prefaţată de un scurt schimb de replici, constituit din alternarea unei formule stimul cu o formulă introductivă, naraţiunea e întreruptă de inserarea unui dialog amplu (alcătuit din 44 de replici), care nu are legătură cu întâmplările narate şi care deviază comunicarea. După abandonarea acestui dialog, revenirea la naraţiunea întreruptă e prefaţată de un nou schimb de replici cu rol introductiv:

„**Tipătescu**: **Începuseşi să-mi spui istoria de aseară.** (şade)

Pristanda: **Cum vă spuneam**, coane Fănică (se apropie), **aseară**, ațipisem nițel după masă /.../" (O., I, p.102).
/.../ (dialog)
„**Tipătescu**: (uitându-se la ceas): Ia să lăsăm steagurile, Ghiță...
Pristanda: Curat să le lăsăm, coane Fănică.
Tipătescu: **Spune odată istoria de-aseară**, că mă grăbesc.
Pristanda: **Bine ziceți,** coane Fănică. **Aseară** pe la zece și jumătate, mă duc acasă /.../" (O., I, p.107).

De cele mai multe ori, la Caragiale, narațiunile incluse în dialog au o *structură discontinuă,* ele fiind întrerupte de intervențiile scurte ale personajului destinatar. Aceste intervenții sunt, mai ales, formule interogative, cu funcție de stimul, prin care personajul destinatar solicită continuarea, uneori, accelerarea sau concentrarea narațiunii. Formula stimul e reprezentată frecvent de interjecția interogativă „Ei?" (O., I, p.109, 113, 200), care poate apărea singură sau poate fi însoțită de conjuncția *și*: „Zoe: Ei și..." (O., I, p.200; vezi și p.281 și O., II, p.215) ori de diverse locuțiuni adverbiale: „Pampon: Ei, **în sfârșitul sfârșitului** ce era?" (O., I, p.228); „Pampon: Ei? **prin urmare...**" (O., I, p.229); „Ipingescu: /.../ Ei, **pe urmă?"** (O., I, p.18). Funcție de stimul are și locuțiunea adverbială „în sfârșit" (O., I, p.18, 242), care, ca și celelalte locuțiuni adverbiale, poate fi reluată la începutul replicii narative următoare, asigurând astfel înlănțuirea replicilor și continuarea narațiunii:

„**Mița**: (...) **În sfârșit?**
Pampon: **În sfârșit**, ce să mai lungim vorba degeaba, conița mea, spițerul este /.../" (O., I, p. 242)

Aceste formule care întrerup narațiunea pentru a o stimula trădează, în cele mai multe situații, curiozitatea personajului destinatar, nerăbdător să afle deznodământul:

„**A**: /.../ Odată, nu ştiu cum l-a tachinat, că s-a certatără straşnic, - n-a vorbitără ... o zi-ntreagă...
N: **Şi pe urmă?**
A: **Pe urmă** s-a-mpăcatără /.../" (O., II, p.63; vezi şi O., I, p.113, 200, 228, 242, O, II, p.215).

Rol de stimul au şi diverse replici interogative, prin care se cer precizări în legătură cu cele narate: „Efimiţa: Adică cum?" (O., I, p.83), „Da'... ce spunea în scrisoare?" (p.83); „Tipătescu: Cine era?" (O., I, p.107), „Ei? Ce document?" p.113); „Pampon: Cum asta?" (O., I, p.228) „Adică, nene Mandache, cum vine vorba asta de diplomaţie?" (O., II, p.215), „Ei! ce-ai zis directorului?"(O., II, p. 216).

Alteori, intervenţiile personajului destinatar sunt formule cu rol de aderare (ticuri verbale, interogaţii retorice) sau de completare a naraţiunii în curs, formule care dezvăluie automatismele de limbaj ale personajelor: „Ipingescu: Rezon!" (O., I, p.16, 17), „Mie-mi spui? n-o ştiu eu? /.../" (O., I, p.16):

„**Jupân Dumitrache**: /.../ fierbeam în mine, dar nu vream să spui cocoanelor...
Ipingescu: **Rezon! ca să nu le ruşinezi**..." (O., I, p.16; vezi şi p.281).

Între replicile narative pot fi inserate şi intervenţii care exteriorizează reacţiile subiective ale personajului destinatar şi indică participarea afectivă a acestuia la cele narate. Cu acest rol apar diferite interjecţii: „Ei!" (O., I, p.82), „Bravos!" (O., I, p.85) şi propoziţii exclamative, care exprimă uimirea provocată de naraţiune: „Efimiţa (minunându-se): Nu mă-nnebuni, soro!" (O., I, p.83); „Efimiţa: Auzi colo!" (O., I, p. 81), „Efimiţa: Ei! fugi că mor! /.../" (O., I, p.84); „Tipătescu (...): Nu se poate! O să-i rup oasele mizerabilului!... Nu se poate!" (O., I, p.115). Aceeaşi



funcție o au și reluările interogative de tip ecou, care subliniază emfatic surpriza față de o secvență „cheie" din narațiunea în curs:

„**Leonida**: /.../ De ce a băgat el în răcori, gândești, pe toți împărații și pe Papa de la Roma?
Efimița (mirată): **Și pe Papa de la Roma**? Auzi, soro?" (O., I, p.84; vezi și p.113, 114, 280- 281).

Uneori, narațiunea nu mai e segmentată de intervențiile personajului destinatar, ci are o structură continuă, dezvoltându-se într-o singură replică, foarte amplă, cu organizare internă complexă. Într-o astfel de replică se pot combina diverse procedee tehnice: narațiunea propriu-zisă în stil indirect, reproducerea în stil direct a unei replici sau/și a unui dialog anterior, uneori și a unor fragmente de monolog interior, procedee care o transformă într-o formă complexă de relatare. Astfel de narațiuni pot să apară în cadrul perechii întrebare-răspuns și debutează fără formule introductive:

„**Chiriac**: De ce te-ai dus la grădină?
Veta: M-am dus numai de gura sorii-mii Ziții. **Era multă lume de n-aveam unde sta** /.../ Știam eu că o să mi se întâmple mie un necaz mare; mi se făcuse semn: răsturnasem de dimineață candela... Încă dumnealui, dacă m-a văzut că mă speriu, zice: «**Ei, ce e dacă s-a răsturnat!** /.../ **Ce! ce-o să ni se-ntâmple?** /.../» Răsturnasem candela /.../ Pe tine te lăsasem acasă, ștergându-ți pușca /.../ **Mă gândeam: dacă s-o descărca, Doamne ferește! pușca în mâna lui, ce să mă fac eu când l-oi găsi mort întins acasă!** /.../" (O., I, p.44-45; vezi și relatarea lui Rică, O., I, p.52 și pe cea a lui Crăcănel, O., I, p.258).



În general, dialogul cu narațiuni din comediile și din schițele lui Caragiale nu implică în structura sa formule de încheiere, ci doar, uneori, formule cu funcție conativă, prin care personajului destinatar i se solicită părerea în legătură cu cele narate: „Zița /.../ Ei, ce zici dumneata, tățico, de nasul care și l-a luat mitocanul?...” (O., I, p.35).

În comedii și în schițe, dialogurile cu narațiuni sunt plasate, mai ales, la începutul textelor; ele pregătesc gradat și justifică dezvoltarea conflictului. Spre deosebire de acestea, în drama *Năpasta*, dialogul cu narațiuni apare și spre sfârșitul piesei, determinând trecerea spre deznodământ. Narațiunea în care Dragomir e obligat să povestească cum l-a omorât pe Dumitru apare în cadrul dialogului de tip „anchetă”[15], replicile narative reprezentând intervențiile secunde din cadrul perechii întrebare-răspuns. În consecință, narațiunea, declanșată de replici interogative cu funcție de stimul: „Pentru ce l-ai ucis...?”, „Cum l-ai ucis? spune (...)” (O., I, p.377), e lipsită de formule introductive. Ea e întreruptă de intervențiile scurte ale personajului destinatar, care cere precizări: „Anca: Cum ai făcut?”, „El ce-a făcut?” (O., I, p.378), solicită tranșant continuarea narațiunii: „Anca: Ei?... înainte ” (O., I, p.378) sau face comentarii pe marginea acesteia: „Anca: De la el era mușcătura! (...)” (O., I, p.378). În cadrul acestui dialog, discontinuitatea narațiunii, produsă de intervențiile personajului destinatar, e dublată de o discontinuitate internă, a replicii narative, provocată de starea interioară a personajului narator, copleșit de sentimentul de vină:

„**Dragomir**: A țipat ș-a căzut în genunchi... a dat să scoață cuțitul... da' m-am repezit și l-am lovit /.../” (O., I, p.378).

Spre deosebire de situațiile din comedii sau din schițe, în drama *Năpasta*, narațiunea e completată și încheiată de perso-

najul destinatar. În această narațiune, revelatoare pentru întreaga desfăşurare a piesei, noul personaj narator (Anca) îşi dezvăluie pasiunea răzbunării, crudă şi neiertătoare, care i-a călăuzit toate acțiunile şi a făcut posibilă pedepsirea celui vinovat:

„**Dragomir**: Pe urmă, l-am întors cu fața în jos, am mers la fântână de m-am spălat şi m-am dus acasă să mă culc /.../ Pe urmă... ştii...

Anca (sculându-se): Ştiu... La un an ai venit şi mi-ai zis: «Anco, nu-ți mai trăieşte bărbatul, mă iei?» Vorba ta şi glasul cum mi-ai spus-o mi-au dat un junghi pân inimă; nici nu te luam altfel, că mi-erai urât; de-aia te-am luat ca să te aduc în sfârşit aici. De la început te-am bănuit /.../ Mai întâi, mă hotărâsem să te curăț /.../ Te-am judecat, te-ai mărturisit, trebuie să-ți dau acuma pedeapsa ce ți se cade /.../ (...)" (p. 378-379).

Determinând trecerea spre deznodamânt, secvențele narative care apar în dialogul din finalul dramei *Năpasta* capătă funcție dramaturgică.

2. Structura replicii narative

În comediile şi în schițele lui Caragiale, replica narativă din cuprinsul dialogului cu narațiuni are o structură internă complexă, datorită varietății procedeelor de relatare la care recurge personajul narator.

De regulă, replica narativă nu are un curs invariabil, nu se desfăşoară ca o expunere cu un registru unic, ci concentrează mai multe *tehnici* şi *procedee*. În structura ei se combină, în mod curent, două procedee distincte: *relatarea în stil indirect a întâmplărilor* şi *reproducerea în stil direct a unor replici sau a*

unor dialoguri anterioare, uneori şi a unor fragmente de monolog interior. Folosirea, în cadrul relatării în stil indirect, a replicii în replică sau a dialogului în replică reprezintă la Caragiale o tehnică fundamentală de construire a dialogului cu naraţiuni. Prin această tehnică se realizează „dramatizarea naraţiunii"[16], cu efecte de oralitate, care atenuează caracterul monologal al relatării în stil indirect.

2.1. Relatarea propriu-zisă în stil indirect

Relatarea propriu-zisă în stil indirect cuprinde enunţuri formulate în special la persoana I, când protagonistul evenimentelor narate e identic cu personajul narator, şi la persoana a III a, când protagonistul evenimentelor narate, altul decât personajul narator, devine referent. Rar, apar enunţuri cu caracter de generalitate, formulate la persoana a II a (în locul persoanei I):

„**Iordache**: /.../ A mers aşa preţ de vreo zece luni de zile, până să băgăm noi de seamă... Muşterii mulţi... l-**ai ras**, i-**ai tras** dunga, te culci pe urechea aia, şi **nu**-i mai **ţii** altă socoteală /.../" (O., I, p.228; vezi şi O., II, p.381).

Reţine atenţia *caracterul adresat* al relatării în stil indirect, intervenţiile care o alcătuiesc cuprinzând în structura lor diferite elemente cu funcţie conativă, care subliniază orientarea către personajul destinatar. Dintre acestea se evidenţiază substantivele comune în vocativ, însoţite uneori de interjecţii de adresare (în special interjecţiile *mă* şi *măi*) şi verbele la imperativ[17]: *domnule* „... are o diplomaţie, **domnule**, e ceva de speriat..." (O., II, p.215; vezi şi p.63 şi O., I, p.18, 280, 281),

frate „Jupân Dumitrache: /.../ Tii! **frate** Nae /.../" (O., I, p.16; vezi şi O., II, p.61, 62, 214, 215), *nene* „-Ei! uite, **nene**, este un secret care nu poate să-l aibă orişicare /.../" (O., II, p.215; vezi şi p.64, 65 şi O., I, p.18), *monşer* „Închipuieşte-ţi, **monşer**, /.../" (O., II, p. 197; vezi şi p.215), *coniţă, coniţa mea* (O., I, p.199, 200), *ţaţo, ţăţico* „Ziţa: /.../ Stai, **ţaţo**, să-ţi spui /.../" (O., I, p.33; vezi şi p.34, 35) etc. Plasate în secvenţele iniţiale ale relatării în stil indirect, substantivele în vocativ sunt reluate, de cele mai multe ori, şi în interiorul acesteia, reluarea având rolul de a atrage atenţia personajului destinatar asupra celor narate.

La Caragiale, unii termeni de adresare care apar în structura replicilor narative îşi *modifică* frecvent *configuraţia semantică* şi, căpătând o semnificaţie abstractă, se transformă în simple automatisme, cu efecte comice şi funcţie de caracterizare a personajelor. Astfel, *domnule* (din relatarea lui Conu Leonida, O., I, p. 82, 83, 84), *neicusorule, puicusorule* (din relatarea lui Dandanache, O., I, p.199) sunt folosiţi în adresarea către femei, iar *soro* (Efimiţa către Leonida, O., I, p.83, 84, 85), în adresarea către bărbaţi, devenind termeni nemarcaţi în exprimarea opoziţiei de gen. *Nene, frate* (*Diplomaţie*, O., II, p.215 şi *C.F.R*, O., II, p.61, 62, 63, 65) pot apărea ca termeni generici de adresare, fără referire la vârsta sau la gradul de rudenie al personajului destinatar, sugerând doar familiaritatea dintre parteneri. Neutralizarea trăsăturilor semantice ale multor termeni de adresare determină fluctuaţia acestora în cursul relatării în stil indirect, putându-se astfel trece de la *frate* la *domnule* şi la *nene* (vezi *C.F.R.*, O., II, p.61-65 şi *Diplomaţie*, O., II, p.214-216), apelative devenite formule mecanice, stereotipe. *Desemantizarea* termenilor de adresare determină înlocuirea funcţiei conative, caracteristică acestora, cu o funcţie fatică, de menţinere a contactului cu personajul destinatar, care e abordat numai prin prisma condiţiei sale de receptor al unor mesaje[18].

Efecte comice, cu funcţie de caracterizare şi de satiri-

zare creează combinarea unor apelative mai vechi în limbă cu termeni de jargon, alăturarea contrastantă a acestora sugerând pretenția de cultură, superficialitatea personajului narator:

„**Zița**: /.../ Uf! **țățico, mașer**, bine că m-a scăpat Dumnezeu de traiul cu pastramagiul! /.../" (O., I, p.35).

Orientarea către personajul destinatar și implicarea acestuia în relatarea în stil indirect e marcată și de folosirea persoanei a II a singular a unor verbe sau locuțiuni verbale (*a ști, a-și aduce aminte*), care sugerează că între personajul narator și personajul destinatar există un fond comun de informații și de experiențe: „Jupân Dumitrache: ***Știi*** dumneata că la lăsata secului am mers la grădină /.../" (O., I, p.15; vezi și p.33, 45, 82, 102); „Vine Mișu profesorul - ***știi*** Mișu al nostru, care dă meditații la băieți-/.../" (O., II, p.197); „Dragomir: /.../ seara - ***ți-aduci aminte*** - m-am dat pe lângă tine și ți-am zis încet /.../" (O., I, p.377).

Asumându-și mai mult timp rolul de emițător în cadrul acestui tip de dialog, personajul narator se prezintă direct, prin felul specific de a vorbi. În structura relatărilor în stil indirect din comedii și din schițe pot fi evidențiate numeroase *abateri* de la normele limbii literare, manifestate la nivel fonetic, morfologic, sintactic, lexical, abateri corespunzătoare mediului social din care provine personajul narator (vezi elementele de jargon), vârstei, profesiei, gradului de instrucție, posibilităților sale intelectuale. Apar, astfel, numeroase neologisme deformate[19] fonetic, precum: **bagabont, favuride, giuben, ochilari, galiș, pasion** (Jupân Dumitrache), **șalon** (Zița), **revuluție, Galibardi** (Conu Leonida), **balton, spițărie, asenție** (Pampon), **subfirurgul** (Catindatul); forme hipercorecte: **poblic, devorța** (Jupân Dumitrache), **giantă latină** (Conu Leonida); elemente de jargon (caricaturizat): **bagadel** (Leonida), **eram ambetată, sanfaso** (Zița) etc. Frecventă este în aceste enunțuri acordarea de sensuri neadecvate



unor termeni neologici: „Jupân Dumitrache: /.../ **N-o mai maltrata**, domnule, **măcar cu o vorbă bună** /.../” (O., I, p.22); „Zița: /.../ mitocanul scosese șicul de la baston **pentru că să mă sinucidă...** /.../” (O., I, p.35), precum și alăturarea de termeni „contrastanți cronologic”[20]: „Rică: /.../ m-am întors îndărăt, pentru că-mi era frică **să nu paț vun conflict cu mitocanul** /.../” (O., I, p.52).

La nivel sintactic, relatările în stil indirect se caracterizează prin dezacorduri: „Rică: /.../ mi-a tăiat drumul niște câini /.../” (O., I, p.52; vezi și p.242 și O., II, p. 380), contaminări de instrumente gramaticale în construirea frazei (introducerea completivei directe prin grupul *pentru ca să*): „Jupân Dumitrache: /.../ n-am putut **pentru ca s-o tratez** cu refuz.” (O., I, p.17; vezi și p.19, 83 și O., II, p.197), folosirea relativului *care* fără prepoziție, indiferent de funcția pe care o are în subordonată: „Zița: /.../ Ei, ce zici dumneata, țățico, de nasul **care și l-a luat mitocanul**?” (O., I, p. 35; vezi și O., II, p.215, 380) etc. Unele dintre aceste particularitați sintactice „sunt, după cum remarcă M. Mancaș, de sursă populară sau, mai rar, chiar regională; altele, însă, sunt construcții semiculte, contaminate sau anacolutice, a căror sursă poate fi găsită în limba vorbită, dar pe care scriitorul le-a amplificat și le-a exagerat prin frecvență, tocmai datorită faptului că le-a dat valoare de caracterizare”[21].

Se constată, în majoritatea acestor relatări în stil indirect, un amalgam lingvistic: elementele neologice (multe deformate fonetic și/sau semantic) sunt amestecate cu cele populare, regionale sau cu cele aparținând unui limbaj familiar, uneori trivial. Acest amestec ridicol, cu efecte comice, subliniază discrepanța dintre ceea ce sunt în realitate și ceea ce cred că sunt sau vor să pară personajele din comedii și din schițe: „Neologismul, în marea majoritate a cazurilor, conturează lumea iluziei, iar în contrast, cuvântul neaoș, starea de fapt”[22], arată Gr. Scorpan.

„**Zița**: /.../ Eram ambetată absolut. «Dramele Parisului» câte au ieşit până acuma le-am citit de trei ori. Ce să fac? n-aveam ce citi. Zic: hai să mă duc la țața /.../ Scoț ivărul de la şalon şi plec. Când să trec pe maidan, mă pomenesc cu mitocanul, cu pricopsitul de Țircădău, că-mi taie drumul /.../" (O., I, p.33-34; vezi şi relatările lui Jupân Dumitrache, O., I, p.16, 18, 22, Rică, O., I, p.52 şi Conu Leonida, O., I, p. 84).

Frecvente sunt elementele de limba vorbită care contribuie la realizarea oralității. Unele dintre acestea, precum interjecțiile: *tii, aş, ei, hai, haide* etc., invocativele[23]: „Iordache: /.../ Măi, **ce dracul**!" (O., I, p.228); „- Da-n sfârşit, **slava domnului**! a scăpat /.../" (O., II, p.221), enunțurile exclamative: „Jupân Dumitrache: /.../ **Fir-ai al dracului** de pungaş! /.../" (O., I, p.18; vezi şi p.22); „- **Teribilă e**, domnule! are o diplomație, domnule, **e ceva de speriat**..." (O., II, p.215; vezi şi p.221), marchează participarea afectivă a personajului narator la evenimentele evocate.

Numeroasele locuțiuni şi expresii aparținând vorbirii populare şi familiare, uneori cu iz de mahala, au, pe lângă efectele de oralitate, valoare de individualizare, ele apărând, mai ales, în vorbirea personajelor care aparțin unor medii sociale mai puțin cultivate: Jupân Dumitrache: „să fi fost el aici să mă fiarbă aşa, că-i sărea ochilarii din ochi şi giubenul din cap, de auzea câinii în Giurgiu", „mai că-mi venea să-l cârpesc" (O., I, p.16), „mă făcui verde la față", „a sfeclit-o" (O., I, p.17), „s-a ținut gaie după mine" (O., I, p.18); Conu Leonida: „şi de colea până colea, tura vura, c-o fi tunsă c-o fi rasă /.../", „i-a tras un tighel" (O., I, p.84), „azi aici mâine-n Focşani, ce-am avut şi ce-am pierdut" (O., I, p.85).

Inserția unor interogații enunțate retoric de personajul narator şi, uneori, reluate total sau parțial de personajul desti-

natar dramatizează relatarea. Aceste interogații diversifică structura internă a replicii narative și anulează caracterul monoton al relatării în stil indirect:

„**Pampon**: /.../ Dau să mă dezbrac și văz jos lângă mescioară două hârtiuțe. M-aplec- /.../- m-aplec, le iau: **ce era**? un bilet de abonament la frizăria model a lui Nae Girimea /.../" (O., I, p. 242; vezi și p.18, 114, 115, 199, 281 și O., II, p. 216).

Datorită numeroaselor verbe, locuțiuni și expresii verbale, folosite, mai ales, la indicativ prezent, relatarea în stil indirect are un accentuat caracter dinamic. Diferitele forme de trecut apar, de obicei, fie în deschiderea relatării pentru a-i fixa cadrul temporal, fie în secvențele finale:

„**Jupân Dumitrache**: Știi dumneata că la lăsata secului am mers la grădină la «Iunion»; eram eu, consoarta mea și cumnată-mea Zița. **Ne punem** la o masă, ca să vedem și noi comèdiile alea de le **joacă** Ionescu. **Trece** așa preț ca la un sfert de ceas, și numai ce **mă pomenesc** cu un ăla, cu un bagabont de amploiat /.../" (O., I, p.15; vezi și p. 16, 18, 82, 107-108, 114, 199, 228, 241-242, 258-259, O., II, p.197, 215-216).

La prezent sunt nu numai verbele care evocă întâmplări, ci și verbele de declarație, care introduc replici în stil indirect, actualizate dintr-un (presupus) dialog precedent: „**zice** cumnată-mea ieri" (O., I, p.17); „**zic** mitocanului..." (O., I, p.35), „Nevasta **zice**..." (O., I, p.107; vezi și p.108, 114, 228, 258; O., II, p.64, 89, 197, 216, 221).

La Caragiale, în dialogul cu narațiuni, prezentul are *valoare narativă*[24]. Relatarea la prezent[25] estompează distanța

dintre momentul desfăşurării evenimentelor si momentul narării lor, evenimentele fiind evocate „prin actualizare"[26], după cum scrie M. Cvasnâi Cătănescu. În majoritatea situaţiilor, personajul narator relatează la prezent evenimente petrecute în trecut[27], ceea ce anulează opoziţia prezent-trecut şi dinamizează relatarea. Personajul narator retrăieşte faptele pe care le narează, determinând aceeaşi implicare afectivă şi la personajul destinatar. Evenimentele narate, deşi desfăşurate în trecut, par a se petrece sub ochii personajului destinatar, care asistă la derularea lor aşa cum ar asista la reprezentarea unei piese de teatru:

„**Pristanda**: /.../ Şi, coane Fănică, **se scoală** de la joc, **aprinde** chibritul, **trage** din ţigară şi **vine** să arunce chibritul aprins pe fereastră drept în ochii mei... **Mă trag** înapoi, **alunec** de pe uluci si **caz** pe maidan peste un dobitoc, care pesemne trecea ori şedea lângă uluci. Dobitocul **începe** să strige, toţi din casă **sar** năvală la fereastră; eu, cum căzusem, **mă ridic** degrabă, o **iau** pituliş pe lângă uluci şi **intru** în curtea primăriei." (O., I, p.108-109).

Prelungirea sau intensificarea acţiunii evocate în cadrul relatării în stil indirect se exprimă, frecvent, prin repetarea verbului, procedeu specific limbii vorbite: „/.../ **şade, şade, şade** şi **se uită** lung şi galiş la cocoane, **se uită,** se..."(O., I, p.15-16); „ /.../ şi **scoate** şi **scoate**, şi **scoate** şi dă-i la cadouri" (O., II, p.197).

La nivelul expresiei, între verbele repetate se poate dezvolta un raport sintactic de subordonare, raport mediat de adverbul relativ *cât*: „/.../ şedem **cât** şedem şi începe comèdia /.../" (O., I, p.17-18; vezi şi p.22) sau de pronumele relativ *ce*, cu valoare de nedefinit: „Mai trece **ce** mai trece /.../" (O., II, p.198), ambele construcţii introducând ideea de durată nedefinită în timp.

Elipsa verbului predicativ din cadrul relatării în stil indirect sau a verbului de declarație care introduce replici dintr-un dialog precedent dinamizează relatarea:

„**Jupân Dumitrache**: Ei! Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieşim pe Podul - de - pământ, - papugiul cât colea după noi; ieşim în dosul Agiei, - coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani,- moftangiul după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani, - moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-Vodă ca să apucăm spre Stabilament, - mațe-fripte după noi /.../" (O., I, p.16; vezi şi p.82 şi O., II, p.215; pentru elipsa verbului de declarație, vezi O., I, p.16 şi O., II, p.198).

2.2. *Reproducerea în stil direct a unor replici sau a unor dialoguri anterioare*

În construirea replicii narative, Caragiale recurge, frecvent, la tehnica *replicii în replică* sau a *dialogului în replică*, prin care, în interiorul unei replici din dialogul în curs, sunt reproduse, în special în stil direct, alte replici (izolate) sau dialoguri anterioare. S-a vorbit, în aceste situații, despre un „dialog de gradul al treilea": „Le personnage mis en scène peut, à son tour, mettre en scène d'autres personnages; on voit alors le dialogisme prendre place dans une réplique, à l'instar du récit qui prend place dans un autre récit... On parlera du dialogisme au 3 e degré"[28]. Tehnica replicii în replică sau a dialogului în replică diversifică structura compozițională a replicii narative şi are ca efect dramatizarea narațiunii.

Ca şi întâmplările, şi „vorbirile" sunt evocate prin actualizare şi sunt introduse în relatarea în stil indirect prin verbul de declarație *zic/zice*, aflat, în majoritatea cazurilor, la prezent. Specifică lui Caragiale şi cu efecte comice este repe-

tarea verbului de declarație, care poate marca multiplu replica reprodusă, apărând la începutul, în interiorul și la sfârșitul acesteia. Repetarea insistentă multiplă transformă verbul de declarație într-un tic verbal, cu efecte comice:

„**Chiriac**: M-am dus eu la el chiar în persoană; **zic**: pe ce bază nu vrei să vii mâine la ezirciț, domnule? **zice**: sunt bolnav, domnule sergent, **zice**, de-abia mă țiu pe picioare, nu pot să merg nici pân' la prăvălie, **zice; zic**: nu cunosc la un așa rezon fără motiv; **zice**: aduc martori, domnule sergent, că am zăcut o lună de zile, **zice**, întreabă și pe popa Zăbavă de la Sfântul Lefterie, **zice**, alaltăieri m-a grijit /.../" (O., I, p.21; vezi și p.22, 34-35, 108, 114, 127, 228, 258, O., II, p.141, 197, 198, 216, 381).

Rar, replicile reproduse în stil direct pot fi prezentate și prin alte verbe, precum *a răspunde*: „Dragomir: Tu mi-**ai răspuns**: «Am bărbat, lasă-mă-n pace! ..." (O., I, p.377), *a întreba*: „/.../ Dar eu **întreb**: «Cu leafa redusă, domnule director?" (O., II, p.216) sau *a striga*, acesta din urmă având un plan semantic mai concret și mai complex: „Leonida: /.../ Sar jos din pat **să-i strig**: «Scoală, cocoană, și te bucură /.../»" (O., I, p.81; vezi și O., II. p.221)

Absența verbului de prezentare a replicilor reproduse în stil direct conferă narațiunii în ansamblu un pronunțat caracter scenic. În aceste situații, replicile actualizate, de obicei de dimensiuni reduse, sunt doar marcate grafic prin ghilimele:

„**Zic**: «Ce ai?» Zice: «Închipuiește-ți ce mi s-a întâmplat! am pierdut piatra de la inelul lui nenea Andrei.»
«Când?»
«Acuma.»
«Unde?»

«Pân târg... Tocmai la băcănie am văzut că-mi lipseşte /.../»" (O., II, p.198; vezi şi O., I, p.17, 200).

Mai rar, replicile sunt actualizate în stil direct legat: „Jupân Dumitrache: /.../ a răbdat cât a răbdat, până m-am pomenit într-o zi că vine ţipând la mine, **pe cum că: «Nene, moartă, tăiată, nu mai stau cu mitocanul, scapă-mă de pastramagiul!»** /.../" (O., I, p.22; vezi şi p.16) sau în stil indirect: „Trahanache: /.../ Ei, dacă a văzut că nu i se trece cu mine, ştii la ce-a ajuns? **Mi-a spus că, dacă nu dau eu importanţă lucrului, o să-i dea publicul, pentru că scrisoarea o să se publice duminică la gazetă /.../"** (O., I, p.115, vezi şi p.20 şi O., II, p. 90, 91, 198, 380, 381).

Reproducerea în stil direct este preferată de Caragiale pentru expresivitatea ei şi pentru efectele de oralitate pe care le creează; ea are „prin autenticitatea ei, mai multă forţă expresivă, căci prezintă toate caracteristicile cu privire la modalitatea «originală» a felului de a se exprima al vorbitorului"[29], scrie Şt.Munteanu.

Pe lângă efectele de oralitate, actualizarea replicilor în stil direct reprezintă la Caragiale un mijloc de caracterizare a personajelor. Recurgând la reproducerea nemodificată şi mecanică a vorbirii directe, procedeu elementar, care nu implică nici un efort de generalizare, personajele lui Caragiale îşi trădează, din nou, sărăcia intelectuală şi lingvistică.

Valoare de caracterizare au şi reproducerile inexacte, deoarece personajul narator prelucrează „după posibilităţile lui - dar întotdeauna în mod ridicol - materialul lingvistic de reprodus"[30], dezvăluindu-şi astfel neputinţa intelectuală. În acelaşi timp, prin aceste reproduceri inexacte se stabileşte şi o ierarhie a personajelor din punctul de vedere al capacitătii de exprimare[31], personajul care citează nesituându-se, de regulă, la nivelul intelectual al personajului citat. Iată cum „reproduce" Pristanda vorbele lui Caţavencu:

„**Pristanda**:/.../ Cațavencu zice: «Mă prinz cu d-voastră că o să voteze cu noi cine cu gândul nu gândiți, unul pe care contează **bampirul**- și acolo, pardon, tot **bampir** vă zicea- pe care contează **bampirul** ca pe Dumnezeu /.../» (O., I, p. 108).

Uneori pot fi reproduse și replici fictive, a căror inserare în relatarea în stil indirect are ca efect dramatizarea narațiunii:

„**Jupân Dumitrache**: /.../ Era să mă-ntorc în poarta «Iunionului», să-i zic numa': «**Ce poftești, mă musiu**?» și să-l și umflu /.../" (O., I, p.18; vezi și p.19).

Reproducerile în stil direct permit menținerea tuturor particularităților lingvistice (fonetice, morfologice, sintactice, lexicale) specifice vorbirii personajelor ale căror replici sunt actualizate, particularități care au funcție de caracterizare. Apar aici, ca și în relatările în stil indirect, neologisme deformate fonetic: **ezirciț, să te prezanți** (Chiriac), **nu depand** (Zita), **trebunar** (Țircădău), **docoment** (Trahanache), construcții pleonastice: „Chiriac: /.../ zic: nu cunosc la un așa **rezon fără motiv**" (O., I, p.21), dezacorduri: „Jupân Dumitrache: /.../ zic: «Lasă Ziţo, îți găsești tu norocul, **n-a intrat zilele-n sac**! /.../»" (O., I, p.22), cacofonii: „/.../ zice: «: m-am gândit să v-aduc la fiștecare câte ceva **ca cadou**»" (O., II, p.197; vezi și O., I, p.228), ticuri verbale: „Trahanache: /.../ **Zic iar**: «Stimabile, **ai puțintică răbdare**, docomentul!»/.../" (O., I, p.114, 115), cuvinte de umplutură, devenite și ele, prin recurență, ticuri verbale: „**Zița**: /.../ Zic: pardon, domnule, nu-ți permit să te-ntinzi mai mult la un așa afront; **mă-nțelegi**?- zice..." (O., I, p. 34; vezi și O., II, p.197).

Actualizările în stil direct fac posibilă conservarea unor mărci formale ale exprimării orale, cum ar fi interjecțiile de diferite tipuri: *hai, aide, zău* (O., I, p.17), *ia* (O., I, p.114, 228), *vai de mine* (O., II, p.221), verbele la imperativ: „Pristanda: /.../ zice: «Să mă-ngropi, sufletul meu, Năică, **nu citi... stăi,** s-o ascult şi eu /.../»" (O., I, p.108; vezi şi O., II, p.89, 198, 381), substantivele sau adjectivele substantivizate în vocativ: *nene* „Jupân Dumitrache: /.../ Aşa, zice cumnată-mea ieri: «**Nene**, hai deseară la «Iunion», la Ionescu!» /.../" (O., I, p.17; vezi şi p.22), *domnule*: „Chiriac: /.../ zic: pe ce bază nu vrei să vii mâine la ezirciț, **domnule**? /.../" (O., I, p.21; vezi şi p.34), *stimabile, venerabile* „Trahanache: /.../ şi-i zic: «Ia ascultă, **stimabile** /.../»" (O., I, p. 114), *maşer* „ /.../ şi zice şeful: «Pardon, **maşer**, v-am călcat!» /.../" (O., II, p.64). Totodată, se menține şi intonația enunțurilor reproduse, importantă în cazul enunțurilor exclamative şi interogative.

În structura replicii narative mai pot apărea, în afară de relatarea în stil indirect şi de replica sau dialogul în replică, fragmente de monolog interior, actualizat tot în stil direct şi introdus, de obicei, printr-un verb de declarație:

„**Pampon: /.../ Zic** eu (...) în gândul meu**: e supărată... s-o las să doarmă; când o vedea mâine c-am câştigat trei poli, îi trece /.../**" (O., I, p.242; vezi şi p.19).

* -

Organizat în jurul unor secvențe epice, dialogul cu narațiuni din teatrul şi din unele schițe ale lui Caragiale reprezintă un tip aparte de dialog, având o structură complexă şi funcții precise. Atât în construcția sa de ansamblu, cât şi în structura internă a replicii narative se constată prezența unor tehnici şi procedee de dramatizare, care anulează caracterul monologal, static al narațiunilor. Varietatea procedeelor de

relatare: relatarea în stil indirect, reproducerea în stil direct a unor replici/dialoguri anterioare, reproducerea în stil direct a unor fragmente de monolog interior conturează structura internă complexă a replicii narative.

Profilul individual al acestui tip de dialog e conferit şi de funcţiile sale specifice: funcţia practică, de evocare a unor evenimente necesare dezvoltării intrigii şi a conflictului, şi funcţia de caracterizare a personajelor. Personajele se dezvăluie atât prin participarea la acţiunea din scenă, cât şi prin intermediul naraţiunilor cuprinse în dialog, acestea din urmă contribuind la „suplimentarea caracterizărilor"[32], cum scrie V. Mândra. Totodată, naraţiunile cuprind elemente care fixează local şi temporal acţiunea, aducând detalii în legătură cu descrierea realistă a cadrului istoric.

Prin elementele inovatoare pe care le introduce, Caragiale consolidează şi perfecţionează tehnica dialogului cu naraţiuni, inaugurată în teatru de textele primilor dramaturgi[33].

NOTE

1. O explicaţie a acestor procedee, la Maria Cvasnâi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic*, Bucureşti, Tipografia Universităţii Bucureşti, 1982, p.113: „Prin «replică în replică» înţelegem actualizarea, în stil direct, în interiorul unor replici de dialog, a altei (altor) replici izolate dintr-un (presupus) dialog anterior. Prin «dialog în replică», «dialog în dialog» înţelegem reproducerea în stil direct a unui (presupus) dialog anterior sau a cel puţin două replici succesive, în limitele unei replici din dialogul în curs de desfăşurare".

2. Vezi B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires* (*Dictionnaire*), Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, p.155: „le dialogue d'exposition-(destiné à renseigner le destinataire initial, c'est-à-dire le public)".

3. În dramaturgia clasică, secvenţele în care un personaj narează evenimente importante pentru desfăşurarea acţiunii, dar nereprezentate scenic, se numesc „récit". Aceste secvenţe constituie substitute ale unor acţiuni care nu pot sau nu trebuie să fie arătate pe scenă. P. Pavis, în *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p.333, arată: „A l'époque classique, le dramaturge emploie le récit lorsque l'action rapportée peut difficilement être jouée sur scène pour des raisons de convenance, de vraisemblable ou à cause de difficultés techniques de réalisation. Le récit relate donc le plus souvent des scènes violentes, voire horribles (duels, batailles, catastrophes), des péripéties qui ont préparé l'action ou qui font suite à la catastrophe ou au conflit résolu".

   Despre secvenţele „récit" în teatru, vezi şi M. Coryin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p.753-754; M. David, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995, p.111-112; G. Girard, R. Ouellet, *L'univers du théâtre*, Paris, P.U.F., 1978, p.152-153; Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p.70.

4. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, f.a., p.229.

5. W. Kayser, în *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Univers, 1979, p.302, arată că în teatru inversiunile cronologice nu sunt posibile decât prin schimbarea „formei de prezentare:

trecutul nu poate prinde viaţă printr-o prezentare dramatică, ci numai printr-o relatare (epică) sau prin orice alt soi de comunicare, dar în orice caz numai cu ajutorul cuvântului narativ".

6. Pentru dramaturgia clasică, J. Scherer, în *op. cit.*, p.239, evidenţiază aceleaşi funcţii ale secvenţelor „récit": „Le récit a plusieurs fonctions. La première et la plus constante est évidemment de faire connaître des événements. La deuxième est de peindre le caractère de celui qui parle et de celui qui écoute."

7. V. Mândra, *Istoria literaturii dramatice româneşti*, Bucureşti, Minerva, 1985, p. 242.

8. Ibidem, p.249. Secvenţele narative incluse în dialogul din comediile lui Caragiale sunt asimilate de V. Mândra monologurilor.

9. Ibidem, p.250.

10. Despre funcţiile personajului care nu apare în teatrul lui Caragiale, vezi V. Silvestru, *Elemente de caragialeologie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1979, p. 109-129.

11. V. Mândra, *op. cit.*, p.259.

12. Despre tehnica dramatică a teichoscopiei, vezi P. Pavis, *op. cit.*, p. 396 şi M.Corvin, *op. cit.*, p.878

13. F. Manolescu, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983, p.131.

14. Vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op. cit.*, p.109.

15. Maria Vodă Căpuşan, în *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982, p.180, vorbeşte despre „dialogul-anchetă" din *Năpasta*. În general, acest dialog se întemeiază pe o ierarhie a rolurilor participanţilor: „unul e obligat să răspundă la întrebările celuilalt, impus prin forţă şi autoritate drept instanţă." Acelaşi tip de dialog, dar în registru comic, apare în schiţele *Justiţie* (O., II, p.34-37) şi *Justiţia română* (O., II, p. 380-382).

16. Despre „dramatizarea naraţiunii" în limbajul popular, vezi I. Coteanu, *Stilistica funcţională a limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973, p.109-116. Printre tehnicile de dramatizare a naraţiunii în limbajul popular, I. Coteanu enumeră: introducerea vorbirii directe în cadrul expunerii în stil indirect, introducerea în cursul povestirii a unor reflecţii, întrebări sau invective, interjecţiile, vocativele exclamative, întrebările retorice, dativul etic.

17. R. Jakobson, în *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi considerații de perspectivă*, din *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, p.90, arată că „orientarea către destinatar (sau receptor), funcţiunea conativă (a limbajului, n.n.) îşi găseşte cea mai pură expresie gramaticală în vocativ şi în imperativ".

18. Vezi Liliana Ionescu Ruxăndoiu, *Termeni de adresare în schițele lui I. L. Caragiale*, în *Semantică şi semiotică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 243.

19. Exemplele citate aici au în vedere neologismele deformate şi alte tipuri de abateri de la normele limbii literare care apar *doar în relatările în stil indirect din cadrul dialogurilor cu narațiuni.* Diferitele tipuri de deformări care se manifestă *în general* în limbajul personajelor lui Caragiale sunt prezen-tate pe larg de I. Iordan, în studiul *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, din vol. *Limba literară,* Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.279-290.

20. Despre efectele comice care rezultă din alăturarea, în limbajul personajelor lui Caragiale, a unor termeni „contrastanţi cronologic sau ca valoare stilistică", vezi Mihaela Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p.297-298.

21. Ibidem, p.287.

22. Gr. Scorpan, *Vocabularul lui Caragiale*, în IN, 1951, nr. 7-8, p.148.

23. Despre invocative, vezi S. Puşcariu, *Limba română,* volumul I, Bucureşti, Minerva, 1976, p.111-113.

24. Pentru valoarea de „prezent narativ", vezi M. Wilmet, *Études de morpho-syntaxe verbale*, Paris, Klincksieck, 1976, p.10 şi P. Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne. Essai de grammaire descriptive*, Paris, Klincksieck, 1960, p. 32: „L'évocation vive du passé donne ce qu'on appelle le présent historique ou de narration."

25. D. Irimia, în *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, p.165, arată că „prezentul este, prin excelenţă, timpul gramatical în sfera căruia se interferează, până la suprapunere, cele trei temporalităţi ale timpului artistic (a enunţării, a textului şi a receptării)." Timpul narării (enunţării) poate fi „prospectiv, retrospectiv sau sincronic", timpul naraţiunii (al textului) e timpul personajelor şi al evenimentelor; timpul receptării (al cititorului) „se poate sincroniza cu cele două sau poate rămâne detaşat de ele". În cazul prezentului narativ, „timpul narării

(enunţării) se suprapune peste timpul naraţiunii (textului), iar timpul lecturii se sincronizează, subconştient, cu amândouă în desfăşurarea procesului de comunicare estetică."

26. Maria Cvasnâi Cătănescu, *op. cit.*, p.131.

27. M. Wilmet, în *op. cit.*, p.14, numeşte tipul de prezent folosit în locul trecutului (sau al viitorului), „présent inactuel". În aceste situaţii „la contemporanéité de l'énonciation et de l'énoncé se trouve chaque fois infirmée par un élément de contexte."

28. B. Dupriez, *op. cit.*, p.153.

29. Şt. Munteanu, *Stilurile limbii în pastişa lui I. L. Caragiale,* în O, XVII, (1966), nr. 3, p.75.

30. Luiza şi Mircea Seche, *Un procedeu de individualizare a personajelor în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, în L R, 1956, an V, nr. 6, p. 68.

31. Ibidem.

32. V. Mândra, *op. cit.*, p.262.

33. Vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op. cit.*, p.103-105.

IV. DIALOGUL ŞI MONOLOGUL

Comentariul privind structura dialogului din opera lui Caragiale impune referirea la *monolog*, la *relaţia* acestuia cu dialogul, deoarece, pe de o parte, în teatru, monologul *substituie* temporar dialogul, ambele fiind forme ale discursului dramatic, pe de altă parte, monologul are frecvent tendinţa de a-şi dezvălui unele *trăsături dialogale*[1], în structura sa putând fi identificate diverse elemente compoziţionale cu caracter dialogal (formule de adresare, structuri dialogale). Acestea demonstrează că dialogul şi monologul nu există în stare pură, absolută, ci se întrepătrund. Se vorbeşte astfel despre „monolog ascuns în dialog"[2] şi, invers, despre „dialog latent"[3] în monolog, multe monologuri fiind de fapt dialoguri pe care personajul le poartă cu el însuşi, cu un interlocutor imaginar sau cu un obiect concret[4]. În acest sens, E. Benveniste consideră monologul un *dialog interiorizat*, desfăşurat între un eu locutor şi un eu ascultător: „Parfois, le moi locuteur est le seul à parler; le moi écouteur reste néanmoins présent; sa présence est nécessaire et suffisante pour rendre signifiante l'énonciation du moi locuteur. Parfois aussi le moi écouteur intervient par une objection, une question, un doute, une insulte"[5].

Într-o accepţiune largă, monologul a fost definit ca *tip de discurs univoc*, pe care un locutor îl poate (eventual) adresa unui destinatar, fără însă a stabili cu acesta o relaţie de reciprocitate, care să presupună, ca în dialog, alternarea rolurilor emiţător-receptor şi schimbul de informaţii. Relaţia de comunicare instituită prin intermediul monologului este unilaterală şi univocă, rolurile de emiţător şi de destinatar fiind ireversibile. În acest sens, F. Jacques

defineşte monologul drept „une tranche de discours produite par un ou plusieurs locuteurs, dans laquelle aucun des locuteurs ne devient à proprement parler le destinataire. Le monologue est un discours qui a bien un ou plusieurs destinataires, mais ces derniers ne sont pas présumés prendre la parole à leur tour"[6].

Monologul literar este considerat, în general, o *convenţie artistică*, folosită în special în teatru, prin care un personaj îşi exprimă direct gîndurile, intenţiile, sentimentele sau narează un eveniment[7]. În textul narativ, mai ales în romanul secolului al XX lea, este utilizat monologul interior, procedeu prin care sunt exteriorizate stări intime şi preconştiente ale unui personaj.

În teatru, monologul este inclus, alături de dialog şi de aparté, în repertoriul procedeelor de tehnică dramatică. El este definit atât în dicţionarele de teatru, cât şi în cele de alte tipuri (de terminologie literară, explicative, enciclopedice), ca o intervenţie verbală amplă, formulată de un personaj care este singur pe scenă şi care vorbeşte cu sau pentru sine, fără să se adreseze cuiva[8]. Definiţia se dovedeşte însă a fi restrictivă, textele dramatice oferind numeroase exemple de monologuri rostite nu numai în absenţa, ci şi *în prezenţa* unui alt personaj, de care locutorul „face abstracţie sau cu care stabileşte o relaţie de comunicare şi de adresare unilaterală şi univocă"[9], cum subliniază M. Cvasnâi Cătănescu. În acest sens, ţinând cont de posibilitatea prezenţei în scenă a unui confident, J. Scherer se referă la monologurile „devant le confident"[10], P. Larthomas semnalează existenţa monologurilor rostite în prezenţa altui personaj, de care însă locutorul nu ţine cont „ne tient aucun compte de sa présence"[11], iar B. Tomaşevski vorbeşte despre „monologul cu adresă"[12], care reprezintă o intervenţie verbală amplă, rostită în prezenţa altor personaje şi adresată cuiva. Monologul cu adresă contrazice astfel convenţia teoretică potrivit căreia, în teatru, „monologul se numeşte vorbirea actorului făcută în absenţa altor personaje, adică o vorbire care nu e adresată nimănui"[13].

Ținând cont de aceste precizări, considerăm că monologul dramatic poate apărea în două variante: *monologul neadresat* sau solilocviul (fără destinatar scenic precizat) și *monologul adresat* (cu destinatar scenic precizat)[14]. Solilocviul nu presupune, în principiu, nici o adresare și este rostit fie în absența, fie în prezența unui personaj, pe care însă locutorul îl ignoră. Spre deosebire de acesta, monologul adresat are un destinatar scenic determinat, spre care se orientează direct intervenția personajului locutor, dar de la care nu se așteaptă un răspuns. În virtutea principiului dublei enunțări teatrale („la double énonciation théâtrale"), ambele tipuri de monolog implică prezența unui *destinatar extrascenic* - spectatorul, care este informat direct asupra gândurilor, intențiilor, sentimentelor personajului locutor. În acest sens, A. Ubersfeld precizează: „Ne pas oublier que du fait de la double énonciation le spectateur est évidemment le destinataire second de tout énoncé sur scène, donc de tout monologue"[15]. Monologul (adresat/neadresat) acționează asupra destinatarului extrascenic, pe care îl influențează (ca orice mesaj literar) la nivel estetic.

În opera lui Caragiale, referirea la monolog e legată de atitudinea antiretorică a scriitorului, „o atitudine conștientă"[16], cum precizează T. Vianu, evidențiată în studiul *Câteva păreri*: „A! sfântă retorică! Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhétorique*, prima țâță de la care am supt laptele științei literare. Minunată carte! și ce bucurie mi-a făcut să aflu că principiile și metoda batrânului meu curs francez, în a nu știu câta ediție, și de astă dată în limba noastră maternă, hrănește și astăzi, tot așa de bine ca pe vremuri, inteligențele tinerelor generațiuni de la noi cari-și închină viața lor frumoaselor litere"[17]. Obiectul ironiei lui Caragiale, „sfânta retorică", îl constituie retorismul romantic, trăsătură stilistică fundamentală a prozei românești din secolul al XIX lea. În cuprinsul acestei proze, monologul reprezenta „una dintre formele predilecte de



manifestare a retorismului”[18], arată M. Mancaş.

În general, în opera lui Caragiale, tiparul tradiţional al monologului e modificat, această modificare fiind legată de antiretorismul scriitorului. Apar astfel diferite forme de *monolog parodiat* sau de „pseudo-monolog”[19], obţinute prin „reluarea tiparului monologului (sau al monologului interior), dar într-o transformare proprie, cu ajutorul unor elemente de stil direct «deplasate» în context /.../ Fiecare dintre aceste două forme – retorice în realizările lor tradiţionale - e modificată prin apariţia altor particularităţi, care o îndepărtează de aspectele consacrate, apropiind-o de trăsătura specifică stilului lui Caragiale, de forma sa particulară de oralitate”[20]. Alunecarea spre registrul parodic e provocată, mai ales, de compromiterea procedeelor retorice tradiţionale (pauze, exclamaţii, interogaţii etc.), prin folosirea lor în împrejurări nepotrivite[21] sau prin alternarea contrastantă cu elemente antiretorice, mijloace care conturează structura specifică a monologului din opera lui Caragiale.

Având în vedere că în nuvele monologul interior nu este mult utilizat de Caragiale, ci este înlocuit frecvent cu stilul indirect liber[22], comentariile următoare se referă doar la tipurile de monolog care apar în teatru: *solilocviul* şi *monologul adresat de tip discurs şi de tip declaraţie.* Acestea sunt prezentate din perspectiva *relaţiei cu dialogul,* fiind comentate, în acelaşi timp, şi elementele care determină alunecarea spre registrul parodic.

1. Solilocviul

Solilocviul reprezintă o variantă a monologului (monologul neadresat), prin care personajul locutor, în absenţa sau în prezenţa altui personaj, de care însă nu ţine cont, îşi exprimă cu glas tare gândurile, intenţiile, sentimentele. Criteriul fundamental al solilocviului îl constituie caracterul *neadresat* al intervenţiei personajului locutor.

Putând fi considerat un fel de „monolog interior exteriorizat”[23], solilocviul permite cunoaşterea personajului din interior: „révèle au spectateur l'âme ou l'inconscient du personnage”[24], scrie P. Pavis, şi complineşte, în felul acesta, caracterizarea prin dialog şi prin acţiune.

Procedeu de tehnică dramatică, solilocviul poate apărea la începutul, în interiorul şi la sfârşitul unei piese, funcţiile şi relaţiile lui cu dialogul fiind legate de această plasare în textul dramatic. Solilocviul „expozitiv”, aflat în deschiderea piesei (actul I, scena 1), are funcţie informativă; el introduce spectatorul în conflictul dramatic. Spectatorului i se fac cunoscute „un element al acţiunii, un sentiment al personajului sau un fapt petrecut recent”[25]. Inclus în interiorul piesei, solilocviul constituie o secvenţă în cuprinsul dialogului, pe care îl întrerupe şi îl substituie temporar, provocându-i discontinuitatea. Tranziţia monolog - dialog poate fi *mediată* de o serie de procedee sau se poate realiza *direct*, prin alăturarea celor două forme de comunicare[26]. În interiorul piesei, solilocviul poate avea caracter epic (pregăteşte noi situaţii sau narează evenimente nereprezentate pe scenă), liric (exteriorizează starea de spirit a personajului care îl rosteşte), reflexiv (personajul meditează asupra situaţiei sale, asupra unor probleme existenţiale), dramatic (este plasat în punctul culminant, când personajul deliberează cu el însuşi, luând o hotărâre importantă pentru desfăşurarea acţiunii)[27].

În comediile lui Caragiale, majoritatea solilocviilor au caracter epic şi funcţie informativă. Personajele relatează ce au făcut, ce li s-a întâmplat lor sau altor personaje, ce au de gând să facă în continuare, solilocviile întreţinând fluxul acţiunii; în *O noapte furtunoasă*, Rică relatează urmărirea lui de către Jupân Dumitrache şi Chiriac (actul II, scena 8), în *O scrisoare pierdută*, Pristanda istoriseşte arestarea lui Caţavencu (actul II, scena 3), în *D-ale carnavalului*, Pampon şi Crăcanel povestesc ce au făcut înainte de a veni la bal (actul II, scenele 3 şi 8).

Solilocviile lirice şi solilocviile reflexive sunt aproape absente din comedii. Cele care, totuşi, apar (solilocviul lui Rică, actul II, scena 8, şi al Vetei, actul I, scena 8, în *O noapte furtunoasă*, solilocviul Miței, actul II, scena 5, în *D-ale carnavalului*) au caracter parodic, provocat de excesul de retorism, Caragiale evidențiind astfel ridicolul, artificialitatea, lipsa de viață interioară a personajelor din comedii. Solilocviul reflexiv şi cel dramatic apar în drama *Năpasta* (solilocviile rostite de Anca, actul I, scenele 4 şi 7 şi actul II, scena 1), unde reprezintă o modalitate de exteriorizare a disponibilității introspective a personajului, de sugerare a frământării sufleteşti şi de potențare a tensiunii dramatice.

Cele mai multe solilocvii sunt plasate în interiorul pieselor şi compun, de obicei, singure o scenă. Uneori, pot să apară la începutul unei scene (în *D-ale carnavalului*, multe dintre scenele actului al II lea debutează cu solilocvii) sau la sfârşitul acesteia (în *O noapte furtunoasă,* solilocviul rostit de Veta, actul I, scena 8). Din punct de vedere tehnic, solilocviile realizează trecerea de la o scenă la alta sau fac legătura cu apariția unui personaj.

În prezentarea relației solilocviu-dialog din teatrul lui Caragiale sunt importante două aspecte: *modul în care se realizează legătura dintre cele două procedee dramaturgice* şi *organizarea internă a solilocviului*.

1.1. Tranziția solilocviu-dialog

În majoritatea solilocviilor din teatrul lui Caragiale, trecerea spre dialog se realizează *direct*, prin alăturarea celor două forme de comunicare (vezi, în *O noapte furtunoasă*, solilocviul rostit de Veta, actul II, scena 3; în *O scrisoare pierdută*, solilocviile rostite de Pristanda, actul I, scena 2, de Zoe, actul II, scena 5, de Tipătescu, actul IV, scenele 4 şi 11 şi de Trahanache, actul II, scena 11; în *D-ale carnavalului*, solilocviile rostite de

Mița, actul II, scena 5 și de Pampon, actul II, scena 8; în *Năpasta*, solilocviul Ancăi, actul II, scena 1). Mai rar, această tranziție este indicată de o serie de *mărci explicite*, elemente extralingvistice sau paralingvistice, care delimitează monologul de dialog. Astfel, uneori, intrarea în scenă a unui alt personaj poate determina, în același timp, întreruperea solilocviului personajului locutor și instituirea relației de dialog:

„**Ghiță Pristanda**: /.../ L-am amenințat că am poruncă de la conul Fănică să-l chinuiesc ca pe hoții de cai... degeaba: nu spune decât numai și numai coanii Joițichii. O caut și nu o găsesc; acasă nu-i, aici nu e... **A! iacăt-o... Coană Joițico!**

Zoe (venind repede din fund): Ghiță, bine că te găsesc.

Pristanda: Și eu vă căutam, coană Joițico...

Zoe: Ghiță, Ghiță, ce-am aflat? ce ați făcut? /.../" (S.P., p.141-142; vezi și solilocviul lui Cațavencu, p.150 , în D.C., solilocviul lui Pampon, p. 276, scena 8).

Alteori, un element paralingvistic, de regulă sonor, notat în indicațiile din paranteză ale dramaturgului: „s-aude zgomot" (N.F., p.30, 39), „o bătaie în ușă" (N., p.338), determină personajul locutor să își întrerupă solilocviul. Elementul sonor anunță intrarea în scenă a unui alt personaj și favorizează astfel instalarea relației de dialog:

„**Spiridon**: /.../ Dacă nu era cocoana șă sară pentru mine tocmai la apropont, mă rupea, că nu-ș ce-avea, era turbat rău de tot **(s-aude zgomot)**. Auliu! vine! (stinge țigara cu degetele și o bagă în buzunar)." (N.F., p.30; vezi și solilocviul Vetei, p.39, al lui Rică, p.67 și, în N., solilocviul Ancăi, p. 338).

Când solilocviul încheie o scenă, tranziția, realizată de această dată în sens invers, de la dialog spre monolog, poate fi

marcată formal prin reluarea, la începutul solilocviului, a unui fragment din replica anterioară de dialog:

„**Spiridon**: Mă duc; noapte bună, cocoană.
Veta: **Noapte bună,** Spiridoane. (Spiridon iese). Noapte bună! Săracul Spiridon! nu ştie el ce-i pe sufletul meu, nu ştie el cum râde de mine! Eu şi noapte bună! /.../" (N.F., p.38-39).

1.2. *Organizarea internă a solilocviului*

Structura internă a solilocviului din teatrul lui Caragiale relevă frecvent prezenţa unor elemente cu caracter dialogal, care pun în evidenţă întrepătrunderea celor două procedee dramaturgice (monologul şi dialogul). Astfel, *reproducerea unui dialog anterior, autodialogul, adresarea către parteneri reali sau imaginari* sunt elemente compoziţionale care determină dramatizarea monologului şi îi dezvăluie însuşirile dialogale.

1.2.1. Reproducerea în stil direct a unui (presupus) dialog anterior

Reproducerea în stil direct a unui dialog anterior apare, de regulă, în structura solilocviilor cu caracter epic din comedii, unde suplineşte nararea unui eveniment trecut, nereprezentat scenic. Prin inserarea dialogului în monolog se creează o variaţie de planuri în cadrul vorbirii directe, care reduce linearitatea structurii solilocviului. Ca indice de prezentare a replicilor reproduse în stil direct funcţionează, îndeosebi, verbul de declaraţie *zice/zic,* acesta putând apărea în deschiderea, în interiorul sau în finalul replicii. Rar, apar şi alte verbe, cum ar fi *a striga*:

„**Ghiță Pristanda** (singur, intră prin dreapta, e puțin mişcat): O făcurăm şi p-asta... şi tot degeaba. Am pus mâna pe d. Cațavencu... Când am asmuțit băieții de l-a umflat, **striga** cât putea: «Protestez în numele Constituției! Asta e violare de domiciliu!» **-Zic:** «Curat violare de domiciliu! da' umflați-l!» Şi l-au umflat /.../" (S.P., p.141; vezi şi p.110).

Secvențele de dialog reproduse în stil direct pot fi uneori atât de ample, încât exclud alte modalități de redare a vorbirii (stil indirect, stil direct legat) şi devin procedeul fundamental de construire a solilocviului:

„**Spiridon** (singur, intră din dreapta, făcându-şi o țigară): Măă! al dracului rumân şi jupânul nostru! Bine l-a botezat cine l-a botezat «Titircă Inimă-Rea». Ce are el cu mine? /.../ Ieri săptămâna, când s-a întors de la grădină cu cocoanele, m-a găsit deştept: «**Bravos, musiu Spiridoane! zice, nu te-ai culcat pân-acuma; mâine dimineață jupânul săracul să deschiză prăvălia; ai stat pân-acuma să bei la tutun, 'ai? -Nu jupâne, zic, da' dacă nu mi-e somn. -Nu ți-e somn, 'ai? stăi că-ți fac eu ție poftă de culcat!»...** Bietul nea Chiriac m-a scăpat, că luase pe sfântul Niculae din cui /.../" (N.F., p.29-30).

Inserarea dialogului în monolog permite păstrarea unor mărci formale ale exprimării orale, cum ar fi interjecțiile: *bravos*, *ai*, substantivele în vocativ, folosite ca termeni de adresare: *jupâne*, *musiu Spiridoane*, enunțurile exclamative: „stăi că-ți fac eu ție poftă de culcat!", „dormi, ce-ți mai pasă!" (N.F., p.30). Expresiile specifice vorbirii familiare, uneori cu iz de

mahala, au, pe lângă efectele de oralitate, funcție de individualizare, ele apărând în limbajul personajelor care aparțin unor medii sociale mai puțin cultivate: „te-ai pus să tragi la aghioase", „trai, neneaco, cu banii babachii", „am eu leac să-ți tai de piroteală" (N.F., p.30), „pupă-l în bot și-i papă tot" (S.P., p.110). Toate aceste elemente conturează, nu o oralitate de tip retoric (ca într-un monolog tradițional), ci una de tip popular, în perfect acord cu statutul social inferior al personajelor care rostesc aceste solilocvii (Spiridon, Pristanda). Oralitatea de tip popular reprezintă unul dintre elementele prin care Caragiale modifică și „accidentează" structura monologului tradițional, determinându-i alunecarea spre registrul parodic.

1.2.2. Autodialogul[28]

Introducerea în monolog a *autodialogului* și a *adresării către parteneri reali sau imaginari* constituie în teatru procedee care traduc, după expresia lui G. Conesa, tendința de „depășire"[29], în grade diferite, a monologului pur. Astfel, adresarea către parteneri reali sau imaginari reprezintă o primă treaptă în încercarea de depășire a monologului, acesta netransformându-se însă în dialog (fictiv), deoarece locutorul nu primește un răspuns la intervenția pe care a rostit-o. Spre deosebire de această situație, autodialogul reprezintă o treaptă superioară de depășire a monologului, care se transformă într-un dialog purtat de locutorul dedublat cu el însuși[30].

Compus dintr-o înlănțuire de replici: autoîntrebări și autorăspunsuri, pe care un personaj le schimbă cu sine, autodialogul apare, mai ales, în solilocviile cu caracter reflexiv. El dezvăluie o dezbatere interioară, fiind legat de momentele în care personajul locutor meditează asupra situației sale psihologice și morale.

În drama *Năpasta*, autodialogul constituie procedeul fundamental de construire a celor două solilocvii reflexive rostite de Anca (actul I, scena 7 şi actul II, scena 1). Anca este, cum s-a afirmat, „un om al întrebărilor obsedante, chinuitoare /.../ Interogația contaminează însuşi monologul ei, când vorbeşte cu sine urmând aceeaşi cale dedublată a discursului”[31]. Alcătuit dintr-o alternare de replici, în care răspunsurile neagă întrebările, autodialogul exteriorizează, în aceste solilocvii, frământarea sufletească şi sugerează dilema[32] personajului, aflat în fața unei alegeri dificile:

„**Anca** (singură, coboară la uşa din stânga şi ascultă; o deschide binişor şi se uită înăuntru; trece apoi şi şade la masă): Vrea să plece... Ce să fac? Să mă duc şi să strig în gura mare... să dau pe vinovatul adevărat pe mâna judecătorilor şi să scap pe nevinovat... **Dar** dovada? Bănuiala mea. **Dar** ce dovadă o să fie asta dacă el o tăgădui? /... / Aşa e legea, bine; dar eu poci să-l las aşa?... Nu... nu se poate (pauză) /.../” (N., p.345-346).

Atât în întrebări, cât şi în răspunsuri sunt înfățişate, frecvent, alternative care se exclud; sintactic, organizarea acestor enunțuri e dominată de raportul de coordonare disjunctivă, marcat formal prin conjuncția *ori*:

„**Anca:** /.../ Şi dacă e vorba, ce este mai bine pentru un nebun? să-şi târască viața pribeag şi chinuit, fără adăpost, fără o zdreanță pe el, fără hrană, **ori** să trăiască la închisoare îmbrăcat, hrănit şi îngrijit la vreme şi adăpostit? /.../ O să-i ție lumina soarelui singură iarna de cald, ori de foame vara? O să găsească **ori** nu un suflet de creştin să-l miluiască cu o fărâmă de pâine... o să degere, **or** o să se coacă toată ziua, nemâncat, gonit de lipsa lui de voie, şi seara o să adoarmă de foame pe pământul gol.” (N., p. 346).

Exteriorizând disponibilitățile reflexive, introspective ale personajului locutor, autodialogul are, în solilocviile din drama *Năpasta*, funcție de caracterizare. În același timp, el reprezintă și o modalitate de a face să înainteze conflictul, deoarece conduce la o decizie: Anca hotărăște să îl omoare pe Dragomir (vezi solilocviul din actul II, scena 1). Această decizie va influența conflictul dramatic, solilocviul devenind astfel un element al intrigii [33]:

„**Anca** (singură la masă): /.../ Ce să fac? Să-l trăsnesc în somn!... Să moară fără să știe că moare, fără să vază că eu îl lovesc, fără să-și aducă aminte de Dumitru /.../ Nu, nu vreau în somn: atunci ar fi parcă ar dormi mereu... **Da... să-l deștept întâi: să știe că-i vine moartea, de la cine și de ce...(...)”** (N., p.356).

În comedii, unde solilocviile au, de regulă, un caracter narativ, autodialogul apare mai rar. Aici, el constituie o modalitate de manifestare a oralității, având ca efect dramatizarea și dinamizarea solilocviilor:

„**Rică:** /.../ Ies binișor din butoiul meu, mă târăsc de-a bușele pe schele și mă pomenesc înapoi aci... **Ce să fac? pe unde să ies?** Îmi trebuie o inspirațiune ingenioasă... (pune mâna la frunte și caută în gând). Da, am găsit-o! **Să ies pe ușe** /.../” (N.F., p.67).

1.2.3. Adresarea către parteneri reali sau imaginari

Solilocviile din teatrul lui Caragiale includ uneori secvențe, de obicei de mici dimensiuni, în care personajul locutor

se adresează fie unui partener real (unul dintre personajele textului), dar care e absent, fie unuia imaginar. Aceste secvențe adresate, echivalente cu o replică de dialog, prezintă diverse mărci ale vorbirii directe: forme verbale şi pronominale de persoana a II a, interogații, exclamații:

„**Anca** (singură, privind spre fund): **Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mână pe tine!...** (coboară încetinel la masă). O fi în stare băiatul ăsta uşurel de câte se laudă? să vedem... /.../" (N., p.338; vezi şi N.F., p.56, care cuprinde adresarea către un partener imaginar).

Adresarea către un partener imaginar poate apărea şi sub forma invocației, procedeu al retoricii clasice, pe care Caragiale îl transformă însă într-un element parodic, prin folosirea lui în împrejurări nepotrivite. În *O noapte furtunoasă,* solilocviul narativ al lui Rică debutează cu o invocație patetică, rostită într-o situație inadecvată (în toiul urmăririi acestuia de către Jupân Dumitrache şi Chiriac), ceea ce duce la compromiterea procedeului şi creează efecte comice:

„**Rică** (...): Am scăpat până acum! **Sfinte Andrei, scapă-mă** şi de acu încolo: sunt încă june! **Geniu bun al venitorului României, protege-mă;** şi eu sunt român! (răsuflă din greu şi îşi apasă palpitațiile) /.../" (p. 67).

Pe lângă efectele comice, procedeul sugerează ridicolul personajului, care, nici în momentele dificile, nu părăseşte poza retorică şi exprimarea pretențioasă. Rică foloseşte termeni încărcați de solemnitate (*venitor, protege, june*) într-o situație penibilă, inadecvarea expresiei la situație conturând un personaj mecanic[34]. Alături de aceasta, alternarea contrastantă a unor elemente care definesc o oralitate de tip popular (nespecifice unui monolog tradițional) cu formule fixe, retorice, aparținând

stilului publicistic[35] provoacă alunecarea acestui solilocviu spre registrul parodic:

„**Rică Venturiano**: /.../ O ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie! (i se pare că aude ceva şi tresare). Ce de peripeţiuni!... Ies pe fereastră şi pornesc pe dibuite pe schele! mă ţiu binişor de zid şi ajung în capătul binalii... Destinul mă persecută implacabil... Schelele se-nfundă /.../" (p. 67).

2. Monologul adresat

Spre deosebire de solilocviu, monologul adresat implică, în mod obligatoriu, prezenţa unui destinatar din cadrul textului (un personaj sau un grup de personaje), căruia i se adresează direct şi explicit intervenţiile personajului locutor, dar de la care nu se aşteaptă un răspuns. Structura *adresativă* pe care o presupune, în principiu, acest tip de monolog îi reliefează însuşirile dialogale. Monologul adresat cunoaşte diverse realizări, cum ar fi discursul oratoric sau politic, declaraţia, confesiunea etc.

Comediile lui Caragiale evidenţiază parodia a două dintre variantele acestui tip de monolog: *discursul* (în *O scrisoare pierdută* şi *O noapte furtunoasă*) şi *declaraţia* (în *O noapte furtunoasă*). Devierea de la structura şi de la regulile monologului adresat de tip discurs sau de tip declaraţie, precum şi excesul de retorism produc o degradare a acestor două forme de monolog adresat şi le transformă în procedee comice.

2.1. Monologul adresat de tip discurs

În *O scrisoare pierdută*, degradarea şi alunecarea spre parodie a discursurilor politice rostite de Farfuridi (actul III, scena 1) şi de Caţavencu (actul III, scena 5) e determinată, în

principal, de două elemente: amestecul auditoriului şi incoerenţa logică şi gramaticală a enunţurilor.

a) Amestecul auditoriului în discurs reprezintă o abatere de la regulile genului, determinând transformarea acestui tip de monolog în dialog. Auditoriul devine emiţător şi, intervenind în repetate rânduri în discurs, îl întrerupe, afectându-i astfel coerenţa:

„**Farfuridi** (...): /.../ Să vedem însă mai-nainte... să ne dăm seama bine de ce va să zică... de ce este un plebicist...
Ionescu: **Ştim ce este plebicistul! Mersi de explicaţie**!
Toţi: **Nu trebuie explicaţie**... (rumoare)
Farfuridi (către întrerupători): Daţi-mi voie! (către Trahanache): Domnule prezident!...” (p.170-171).

Încercările repetate ale locutorului de a reinstala monologul sunt punctate de câteva formule stereotipe, adresate auditoriului: „Daţi-mi voie!” (formulă reluată de Farfuridi de 11 ori, p.168, 169, 170, 171, 173, 174), „Rog nu mă-ntrerupeţi, daţi-mi voie...” (Farfuridi, p.168), „Rog să nu fiu întrerupt” (Caţavencu, p.187).

În general, două categorii de întreruperi „subminează”[36] discursurile din *O scrisoare pierdută*: întreruperile determinate de amestecul auditoriului şi cele determinate de neputinţa, reală sau simulată, a locutorului de a emite discursul. Astfel, Farfuridi „se îneacă”, „se încurcă, asudă şi înghite” (p.173), „suflă foarte greu” (p.174) iar Caţavencu, simulând emoţia, plânge „plânsul îl îneacă” (p.183), „plânsul l-a biruit de tot” (p.184), personajul compunându-şi, din aceste reacţii artificiale, intensificate progresiv, o mască de circumstanţă, oratorică. Discursurile din *O scrisoare pierdută* sunt mereu întrerupte sau autoîntrerupte, ceea ce le amplifică incoerenţa şi inconsistenţa.

Întreruperilor li se adaugă bruiajele[37], reprezentate de huiduieli, de sunetul clopoţelului, de sughiţul Cetăţeanului tur-

mentat, toate acestea făcând discursurile imposibil de receptat.

b) Abaterea de la regulile discursului, prin amestecul auditoriului şi transformarea acestuia în emiţător, e dublată de degradarea structurii interne a discursurilor, degradare cauzată de incoerenţa logică şi gramaticală a enunţurilor. Abaterile logice: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire" (Caţavencu, p.185), contradicţiile în termeni: „Noi aclamăm munca, travaliul care nu se face deloc în ţara noastră!" (Caţavencu, p.185), nonsensurile: „Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale..." (Farfuridi, p.174) etc. evidenţiază încălcarea legilor gândirii şi sunt semnul posibilităţilor intelectuale reduse ale personajelor. Efectele comice produse de aceste construcţii nu au ca sursă limbajul în sine, ci gândirea materializată în limbaj[38]; nu este aici un comic verbal, ci, cum precizează P. Diaconescu, „unul care-şi asociază o eroare logică"[39].

Degradarea acestor discursuri e accentuată de devalorizarea unor procedee retorice, cum ar fi utilizarea formulei „am zis"[40], în finalul discursului lui Farfuridi, precum şi de hiperbolizarea unor elemente neverbale ale retoricii tradiţionale (poza, tonul), cuprinse în indicaţiile din paranteză ale dramaturgului. Astfel, Caţavencu „ia poză, trece cu importanţă printre mulţime", „îşi trage batista şi-şi şterge cu eleganţă avocăţească fruntea", „tuşeşte şi luptă ostentativ cu emoţia care pare a-l birui" (p.183), are un ton „brusc, vioi şi lătrător", „îngraşă vorbele" (p.184). Trecerea subită de la o atitudine la alta, de la emoţie şi „plâns cu hohot" la „tonul tonul brusc, vioi şi lătrător" sugerează caracterul artificial şi elementar[41] al acestor manifestări, ceea ce determină deplasarea lor spre registrul comic.

Prin toate elementele care le degradează, făcându-le incoerente, imposibil de receptat, inutile, discursurile politice

din *O scrisoare pierdută* se îndreaptă „spre propria lor negare”[42], scrie M. Vodă-Căpuşan .

Gramatical, discursurile sunt dominate de forme verbale şi pronominale de persoana a II a: „Daţi-mi voie!” (p.168, 169, 170, 171, 173, 174, 190), „Ştiţi care e opinia mea?” (p.174), „iertaţi-mă” (p.183), „permiteţi-mi” (p.186), asociate uneori cu diverse formule de adresare: „domnule prezident” (p.170, 172), „domnilor, onorabili concetăţeni, fraţilor” (p.183). Elementele enunţate evidenţiază caracterul adresativ al acestui tip de monolog şi constituie, împreună cu o serie de procedee retorice (interogaţii, exclamaţii, lanţul întrebare-răspuns), particularităţi dialogale ale monologului adresat de tip discurs:

„**Caţavencu**: Ei bine! Ce zice soţietatea noastră? Ce zicem noi?... Iată ce zicem: această stare de lucruri este intolerabilă! (aprobări în grup. Cu tărie) Pînă când să n-avem şi noi faliţii noştri?... Anglia-şi are faliţii săi, Franţa-şi are faliţii săi, până şi chiar Austria-şi are faliţii săi... (îngraşă vorbele)... Numai noi să n-avem faliţii noştri!... /.../” (p.186; vezi şi p.184, 185).

În *O noapte furtunoasă*, inadecvarea discursului politic al lui Rică Venturiano (actul II, scena 9) la situaţia dată reprezintă principalul element care provoacă alunecarea spre parodie. Discursul distonează cu situaţia în care se află personajul, cu întâmplările prin care a trecut şi cu aspectul său exterior „este prăfuit de var, ciment şi cărămidă, părul îi este în neorânduială; pălăria ruptă” (p.67), această inadecvare producând efecte comice.

Poziţia personajului locutor, devenit orator ad-hoc, evidenţiază o încălcare a regulilor genului: oratorul ar trebui să fie plasat la o anumită distanţă faţă de auditoriu, dar se află „tot în grup”.

În interior, discursul e subminat de inconsistenţă şi de demagogism. Frazele ample, în care care sunt coordonate unităţi

sintactice identice sau aproape identice formal şi semantic, conturează o „elocvenţă tăcută”[43], cum scrie F. Manolescu, care nu comunică raţiunii nimic:

„**Rică** (prinzând limbă, după ce a zâmbit cu multă satisfacţie de vorbele lui Jupân Dumitrache): /.../ Noi n-avem altă politică decât suveranitatea poporului; de aceea în lupta noastră politică, **am spus-o şi o mai spunem şi o repetăm necontenit tuturor cetăţenilor**: «Ori toţi să muriţi, ori toţi să scăpăm! »” (p.74).

2.2. Monologul adresat de tip declaraţie

Monologul adresat de tip declaraţie apare în *O noapte furtunoasă*, unde este ilustrat de declaraţia de dragoste pe care Rică o adresează Vetei (actul II, scena 2). Alunecarea spre parodie e determinată de organizarea lingvistică inadecvată a acestui tip de monolog adresat, care cuprinde în structura sa un amalgam de registre stilistice[44], personajul locutor trecând brusc de la stilul oficial la cel familiar:

„**Rică** (întorcându-se în genunchi spre partea unde a fugit ea): Angel radios! precum am avut onoarea a **vă** comunica în precedenta mea epistolă, de când **te**-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul raţiunii /.../” (p. 51).

Caricaturizarea elementelor neverbale care însoţesc această declaraţie de dragoste amplifică deplasarea ei spre registrul parodic: gesturile personajului locutor sunt teatrale „pune mâna la inimă”, „cade în genunchi” (p.50), „se târăşte un pas în genunchi” (p.51), „urmează declaraţia foarte iute” (p.52). Personajul locutor se comportă ca şi cum ar rosti un discurs politic „răsuflă din adânc” (p.50), iar această inadecvare creează efecte comice.

Devierea de la tiparul monologului adresat de tip declarație e provocată și de intervențiile repetate ale personajului destinatar, care, devenit emițător, întrerupe monologul și îl transformă frecvent în dialog:

„**Rică**: /.../ Sunt nebun de amor; da, fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat, sufer peste poate, parcă sunt turbat.
Veta: Turbat?... Domnule, spune-mi degrab', c-aminteri, strig: cine ești, ce poftești, ce cauți pe vremea asta în casele oamenilor?
Rică (...): Cine sunt? mă întrebi cine sunt? Sunt un june tânăr și nefericit, care sufere peste poate și iubește la nemurire." (p. 51).

*

În teatrul lui Caragiale, relația dintre monolog și dialog este evidențiată atât de modul în care se realizează tranziția monolog-dialog, cât și de organizarea internă a monologului. Astfel, alături de asocierea prin juxtapunere a acestor două forme de comunicare, pot să apară diverse elemente paralingvistice (sonore, de regulă) sau extralingvistice (intrarea în scenă a unui alt personaj), care funcționează ca semnale ce indică întreruperea monologului și instalarea relației de dialog. În urma preluării de către monolog a dinamicii și a mărcilor enunțiative ale dialogului, în structura monologului apar frecvent elemente dialogale (structuri adresative, dialoguri), care demonstrează că, în general, monologul rămâne o formă particulară de dialog.

Pornind de la principiul „dublei enunțări teatrale", se vorbește chiar de caracterul *dublu dialogic* al monologurilor și al solilocviilor dramatice: „Les non-dialogues - monologues et

d'abord parce qu'ils supposent du fait qu'ils sont théâtre, un allocutaire présent et muet, le spectateur; dialogues, ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne et la présence, à l'intérieur du discours attribué a tel locuteur, d'un énonciateur «autre»" [45], scrie Anne Ubersfeld.

NOTE

1. P. Pavis, în *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p.261, notează următoarele situaţii în care monologul dramatic are, prin excelenţă, tendinţa de a-şi dezvălui trăsăturile dialogale: „le cas lorsque le héros évalue sa situation, s'adresse à un interlocuteur imaginaire (Hamlet, Macbeth) ou extériorise un débat de conscience."

2. J. Mukarovsky, *Monologul şi dialogul. Sensul „ascuns"*, în *Poetică şi stilistică*, Bucureşti, Univers, 1972, p.214-215: „monolog ascuns în dialog poate fi găsit în unele drame simboliste, mai ales la Maeterlinck, unde diversele replici ale unor personaje diferite formează de fapt un context monologic unic, distribuit între mai mulţi parteneri..."

3. Ibidem, p.214-215. Despre indiciile existenţei latente a dialogului în monolog, vezi şi Tatiana Slama-Cazacu, *Dialogul la copii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961, p. 34.

4. P. Pavis, în *op. cit.*, p.113, evidenţiind caracterul dialogal al multor monologuri, scrie: „... beaucoup de monologues, malgré leur disposition typographique unitaire et leur sujet unique d'énonciation, ne sont en fait que des dialogues du personnage avec une partie de lui-même, avec un autre personnage fantasmé ou avec le monde pris à témoin."

   În acelaşi sens, G. Girard şi R. Ouellet, în *L'univers du théâtre*, Paris, P.U.F., 1978, p.39-40, referindu-se la modalităţile de transformare sau de „deghizare" a unui monolog dramatic în dialog, precizează: „Le monologue peut tenter de se déguiser en dialogue, en essayant de reconquérir cette fonction de communication dont, de par sa nature même, il semble privé. Ainsi, le personnage, pour rompre sa solitude, interpellera un objet /.../, un personnage absent ou un dieu /.../ Ou encore le personnage se dédoublera simplement ou par métonymie /.../".

5. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, tome II, 1974, p.85-86.

6. Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris,

Presse Universitaire de France, 1979, p.152. Vezi şi definiţiile monologului propuse de R. Harweg, în *Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique des textes*, „Semiotica", 1971, IV: 2, p.130-131; Anca Runcan, *Le dialogue. Préliminaires à une étude logique*, în RRL, tome XXII, no. 3, p.321 şi Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.*, p.33.

7. Vezi *Dicţionar de termeni literari*, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, p.282.

8. Reproducem câteva dintre definiţiile date monologului dramatic în diverse tipuri de dicţionare:
   - „Monolog /.../ scenă dintr-o lucrare dramatică în care un personaj (rămas singur pe scenă) îşi exprimă cu glas tare gândurile", *Dicţionarul limbii române*, VI, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p.846.
   - „Scène où un personnage de théâtre est seul et se parle à lui-même", *Nouveau Petit Larousse Illustré*, Paris, Librairie Larousse, 1933, p.666.
   - „Monologue- dans une pièce de théâtre, scène à un personnage qui parle seul", P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, tome IV, Paris, Société du Nouveau Littré, 1959, p.636.
   - Dicţionarul *Littré*, confundând actorul cu personajul, defineşte monologul dramatic astfel: „Monologue- scène ou un acteur est seul et se parle à lui-même", E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome V, Gallimard/Hachette, 1959, p.385.
   - „Discours d'un personnage non adressé directement à un interlocuteur en vue d'obtenir une réponse", P. Pavis, *op. cit.*, p.260.

9. Maria Cvasnâi Cătănescu, *Structura dialogului din textul dramatic*, Bucureşti, Tipografia Universităţii Bucureşti, 1982, p.160.

10. J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, f.a., p.261, 254, 255. Ţinând cont de posibilitatea prezenţei în scenă a unui confident, monologul e definit drept „une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux." (p. 256)

11. P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p.370.

12. B. Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Univers, 1973, p.291. Monologul „cu adresă" implică confesiuni intime, naraţiuni, propovăduiri sentenţioase.

13. Ibidem.

14. Distincţia solilocviu/monolog este stabilită şi de M. Issacharoff, dar nu pe baza opoziţiei caracter neadresat/ caracter adresat al intervenţiei personajului locutor, ci în funcţie de rostirea acestei intervenţii *în absenţa*, respectiv *în prezenţa* unui alt (unor alte) personaj(e). În acest sens, se consideră că solilocviul constituie „ les propos prononcés par un personnage *seul sur la scène* (s.n), enfermé dans un débat de conscience par exemple, donc indiferent à autrui", iar monologul, „ la réplique ininterrompue (le plus souvent longue) d'un locuteur conscient de l'écoute", M. Issacharoff, *Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*, în „Poétique", septembre, 1991, no. 87, p.316.

15. Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1966, p.56.

16. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Albatros, 1977, p.115.

17. I. L. Caragiale, *Opere*, IV, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă., 1965, p.44-45.

18. Mihaela Mancaş, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, în SCL, XXIX, 1978, nr. 5, p.563.

19. Ibidem.

20. Ibidem, p.564.

21. T. Vianu, în *op. cit.* p.116-117, ilustrează, printr-un exemplu din *Două loturi*, modul în care Caragiale foloseşte ironic formulele retoricii clasice (invocaţia patetică, aluzia mitologică etc), compromiţându-le prin aplicarea „la o împrejurare trivială".

22. Despre înlocuirea monologului interior cu stilul indirect liber în proza lui Caragiale, vezi Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*. Partea a II a. *Evoluţia stilului artistic în secolul al XIX lea*,T.U.B., 1975, p.287: „Reproducerea gândurilor şi sentimentelor personajelor prin procedeul monologului interior, atât de frecvent utilizat de primii scriitori români moderni, nu rămâne străină în proza narativă a lui Caragiale. Totuşi, după remarca lui T. Vianu, nu monologul interior, ci stilul indirect liber, modalitate narativă prin care gândurile şi sentimentele personajelor sunt transmise prin propriile lor cuvinte în planul narativ al autorului, oferă măsura specificului artei narative a lui I. L. Caragiale. Este aici - după acelaşi autor - un semn al renunţării la un procedeu (monologul interior) cu efect retoric, utilizat cu predilecţie în proza romantică, şi al adoptării altuia (stilul indirect liber), răspândit la scriitorii naturalişti ai secolului trecut".

Vezi şi Mihaela Mancaş, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1972, p.164.

23. Sintagma „monolog interior exteriorizat" apare la P. Larthomas, *op. cit.*, p. 372.

24. P. Pavis, *op. cit.*, p.376: „Soliloque, plus encore que monologue, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale ce qui resterait simple monologue intérieur. La technique du soliloque révèle au spectateur l'âme ou l'inconscient du personnage."

25. J. Scherer, *op. cit.*, p.245. Autorul evidenţiază funcţia informativă a monologului expozitiv în teatrul clasic: „Comme toute scène ou tout fragment de scène, le monologue peut servir à faire connaître au spectateur un élément de l 'action, sentiment d'un personnage ou fait récent. Tel est particulièrement le cas du monologue d'exposition: quand un personnage entre seul en scène au début d'une pièce, c'est essentiellement pour apporter au spectateur quelque information."

26. Despre procedeele prin care se poate realiza, în teatru, tranziţia monolog-dialog, vezi Maria Cvasnâi Cătănescu, *op. cit.*, p.162-163.

27. W. Kayser, în *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Univers, 1979, p.289, distinge mai multe tipuri de monolog, după diferitele funcţii pe care le poate îndeplini acesta: monologul „tehnic", care „serveşte ca expedient pentru a nu lăsa scena goală", monologul „epic", prin care spectatorului i se comunică evenimente nereprezentate pe scenă, monologul „liric", prin care „un personaj îşi exteriorizează starea de spirit", monologul „reflexiv", prin care „o situaţie este reflectată cu ajutorul unui personaj" şi monologul „dramatic propriu-zis", prin care „într-o situaţie conflictuală se ia o hotărâre, care prezintă importanţă pentru desfăşurarea acţiunii." După funcţia dramaturgică a monologului, P. Pavis, în *op. cit.*, p.261, distinge: monologul tehnic: „exposé par un personnage d'événements passés ou ne pouvant être présentés directement", monologul liric: „moment de réflexion et d'émotion d'un personnage qui se laisse aller à des confidences" şi monologul reflexiv sau de decizie „monologue de réflexion ou de décision: placé devant un choix délicat, le personnage s'expose à lui-même les arguments et les contre-arguments d'une conduite."

28. Pentru noţiunea de autodialog, vezi I. Iordan, *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p. 224-226.

29. G. Conesa, *Le dialogue moliéresque*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1992, p.87.

30. Vezi G. Conesa, *op. cit.*, p.88.

31. Maria Vodă Căpuşan, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982, p.182.

32. Dilema e definită în teatru drept: „Alternative devant laquelle le héros est placé lorsqu'il est mis en demeure de choisir entre deux solutions, toutes deux également inacceptables", P. Pavis, *op. cit.*, p.119 sau „dialogue entre deux exigences morales ou psychologiques que le sujet est contraint de formuler à haute voix", Ibidem, p.376. Vezi şi J. Scherer, *op. cit.*, p.250.

33. „Le monologue conduisant à une décision devient ainsi un élément de l'intrigue au même titre qu'une scène d'action dialoguée", J.Scherer, *op. cit.*, p.247.

34. Paula Diaconescu, în *op. cit.*, p.303-304, subliniază că Rică este „un personaj mecanic, al cărui comic generat de rigiditatea de gândire şi simţire se exprimă prin pleonasm şi interferenţă a registrelor, prin inadecvarea expresiei la situaţie."

35. Vezi Mihaela Mancaş, *art. cit.*, p.564.

36. Termenul aparţine Mariei Vodă Căpuşan, *op. cit.*, p.148.

37. Despre tehnica întreruperii şi a „bruiajului" (prin diverse „procedee de ruptură"), vezi Maria Vodă Căpuşan, *op. cit.*, p.149-152.

38. Şt. Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p.235.

39. Paula Diaconescu, *op. cit.*, p.303.

40. „Am zis" constituie traducerea cuvântului „dixi", care reprezintă o restrângere a formulei latine: „Dixi et salvavi animam meam" (Am zis şi mi-am mântuit sufletul), formulă „utilizată de tratatele de retorică drept un exemplu de încheiere a unui discurs în care s-au rostit adevăruri zguduitoare", G. Ţepelea, *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca (şcoala, presa vremii)*, în *Corelaţia limbă-literatură*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1971, p. 75.

41. Referindu-se la „măştile" pe care le adoptă Caţavencu în cursul rostirii discursului, Şt. Cazimir, în *op. cit.*, p.142-143, precizează „toate aceste simulări devin comice prin caracterul lor cu totul elementar, Caţavencu se opreşte din plâns «ştergându-se repede la ochi şi

remiţându-se deodată», spre a-şi începe cuvântarea cu «tonul brusc, vioi şi lătrător». Inabilitatea travestirii îl readuce în domeniul inconştienţei."

42. Maria Vodă Căpuşan, *op. cit.*, p.152.

43. F. Manolescu, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Bucureşti, Cartea Românească, 1983, p.228.

44. Referindu-se la interferenţa registrelor stilistice în vorbirea personajelor lui Caragiale, Ileana Oancea, în *Istoria stilisticii româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988, p.68, evidenţiază amestecul „stilului administrativ, al actelor oficiale, convenţional, rigid, neutru, al gradului zero, cu cel fals erudit, de provenienţă latinist-eliadistă, care putea fi întâlnit în publicistica vremii şi care apare în declaraţia de dragoste - este vorba deci de un «moment» subiectiv prin excelenţă - făcută Vetei de Rică Venturiano (adevărat model lingvistic de incongruenţă situaţională şi lingvistică)..."

45. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, III, *Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 21.

CONCLUZII

Examinând dialogul din opera lui Caragiale din punctul de vedere al structurii, se poate constata existența unor procedee și tehnici stabile, care asigură în mod constant înlănțuirea replicilor: ***repetarea, întreruperea replicii* și *tehnica dialogului cu narațiuni***. Desfășurarea acestor procedee și tehnici în dialogul din opera lui Caragiale conduce la constituirea unor categorii particulare de replici: replica repetată, replica întreruptă, replica narativă, a căror descriere implică referirea la replica anterioară a partenerului de dialog.

În general, repetiția, întreruperea, replica narativă sunt caracteristice dialogului din limba vorbită. Caragiale, observator atent, precis și subtil al realității lingvistice, a transpus „stilizat" în structura dialogului din opera sa aceste procedee specifice limbii vorbite, care conferă stilului caracterul de oralitate. În dialogul din opera lui Caragiale, elementele transpuse din limba vorbită nu mai corespund unor necesități practice, ci unor finalități estetice, iar faptul că au fost selectate în mod conștient le relevă funcționalitatea expresivă. Așadar, dramaturgul recreează limba vorbită în toată complexitatea ei, dar ca limbaj artistic.

Construirea dialogului prin repetarea, prin întreruperea replicii sau tehnica dialogului cu narațiuni nu reprezintă inovații ale lui Caragiale. În forme elementare și, în general, neutre stilistic, aceste procedee apar în textele „primilor dramaturgi": C. Bălăcescu, C. Caragiali, M. Millo, unde au, îndeosebi, funcție practică, de trecere de la o replică la alta și de înlănțuire a dialogului. Efectele stilistice se conturează începând cu teatrul lui Alecsandri, care valorifică, mai ales, funcția comică a replicii repetate sau a replicii întrerupte. Dialogul din opera lui Caragiale

evidenţiază consolidarea, complicarea şi rafinarea acestor procedee, ale căror semnificaţii stilistice sunt amplificate şi adâncite.

Replica repetată, replica întreruptă şi replica narativă apar, îndeosebi, în structura dialogului din teatrul lui Caragiale (comedii, drama *Năpasta*) şi din proza scurtă (din schiţele satirice, mai ales). În nuvele, aceste elemente compoziţionale se semnalează mai rar, aici dialogul fiind frecvent înlocuit cu stilul indirect liber. Ponderea, funcţiile şi efectele stilistice ale acestor procedee depind de conţinutul scrierilor, de caracterul personajelor antrenate în dialog, de relaţiile dintre acestea.

Repetarea parţială sau totală a replicii precedente constituie unul dintre elementele tehnicii de construcţie a dialogului din comedii, din schiţele satirice şi din drama *Năpasta*. Dincolo de *funcţia practică* a acestui procedeu - repetiţia asigură înlănţuirea dialogului, constituind un element important de consolidare a legăturii semantice şi sintactice între replici - se poate vorbi despre *repetiţia cu funcţie comică şi de caracterizare a personajelor* în comedii şi în schiţele satirice şi despre *repetiţia cu funcţie reflexivă* în drama *Năpasta*.

În dialogul din comedii şi din schiţele satirice, repetiţia constituie una dintre sursele comicului de limbaj şi una dintre modalităţile de caracterizare a personajelor, prin valorificarea, în special, a două procedee: *deformarea comică a neologismelor* şi *parodia*. Reluarea unor neologisme deformate reprezintă un mijloc de bază cu ajutorul căruia Caragiale îşi caracterizează personajele comice. În limba acestor personaje, neologismele sunt mai întotdeauna incomplet sau eronat adaptate (fonetic şi/sau semantic) la sistemul limbii române. Având în vedere că în vremea în care scrie Caragiale (sfârşitul secolului al XIX lea - începutul secolului al XX lea) limba literară fixase o normă definitivă marii majorităţi a neologismelor, deformările care apar în limba personajelor reprezintă *abateri* de la norma literară, abateri corespunzătoare nivelului de cultură al catego-

riilor sociale înfăţişate prin aceste personaje. Deformarea neologismelor este un procedeu de realizare a unui comic verbal cu funcţie de caracterizare nu pentru că reprezintă o abatere de la norma corectă, ci pentru că această abatere dezvăluie *un contrast* între aparenţă şi realitate în ceea ce priveşte cultura şi capacitatea intelectuală a personajelor. Există la aceste personaje o contradicţie evidentă între posibilităţile lor reale de exprimare şi pretenţiile nemăsurate, contradicţie care este comică.

Prin anumite aspecte, cum ar fi reluarea unor neologisme deformate sau eronat adaptate fonetic şi/sau semantic, reluarea unor termeni polisemantici care provoacă echivocul, repetiţia dezvăluie, îndeosebi, prostia pretenţioasă şi semidoctismul personajelor din lumea comediilor şi a schiţelor satirice.

Reluarea mecanică şi mimetică a replicii precedente, ticurile verbale, reluările multiple din interiorul aceleiaşi replici, prin automatismele verbale pe care le evidenţiază, conturează personaje mecanice, stereotipe. Comportamentul verbal al acestor personaje nu e conjunctural, ci e motivat de întreaga lor existenţă, care, în cea mai mare parte a ei, se reduce la un şir de repetiţii: aceleaşi fapte, aceleaşi gesturi, aceleaşi cuvinte. Guvernată de repetiţie, de gesturi şi de cuvinte automate, lumea înfăţişată în comedii şi în schiţe este, în general, o lume mărginită.

În dialogul din drama *Năpasta*, repetiţia, care se manifestă în special sub forma ecoului, are funcţie reflexivă, de exteriorizare a unor reacţii psihice. Reluările în ecou, precum şi reluările obsesive ale unor secvenţe marcate afectiv (cum ar fi adjectivul ***nebun*** sau verbul ***a înnebuni***) sugerează frământarea interioară a personajelor şi contribuie la conturarea unui dialog tensionat, semn al confruntării dramatice dintre personaje.

Dialogul construit prin ***întreruperea* forţată sau deliberată a replicii precedente** apare în comedii, în schiţele satirice, în drama *Năpasta* şi, uneori, chiar şi în nuvele (în cele tragice, în

special). La fel ca şi repetiţia, întreruperea replicii are *funcţie practică*, procedeul permiţând trecerea rapidă de la o replică la alta şi asigurând succesiunea şi înlănţuirea temelor de dialog. Stilistic, în dialogul din comedii şi din schiţele satirice, replica întreruptă se constituie în *mijloc de caracterizare şi de satirizare a personajelor*, în *sursă de comic*.

Diferitele variante ale întreruperii forţate a replicii precedente dezvăluie automatismele de limbaj ale personajelor („întreruperea-completare", în cadrul căreia replica secundă e, de multe ori, completată cu o secvenţă cu statut de clişeu verbal), agramatismul, manifestat în construirea defectuoasă a replicilor sau în incapacitatea însuşirii termenilor noi sub forma lor corectă („întreruperea de precizare"), imposibilitatea personajelor de a se adapta la partener şi de a respecta astfel condiţiile impuse de comunicarea prin dialog („întreruperea prohibitivă"). Întreruperile multiple pot provoca atrofierea dialogului, care se transformă în monolog, unul dintre parteneri monopolizând rolul de vorbitor şi nelăsându-şi colocutorul să intervină (vezi dialogul din schiţele *Atmosferă încărcată, Situaţiunea, O lacună*).

Întreruperea deliberată a replicii are, în comedii, efecte comice sau parodice; astfel, în discursurile politice din *O scrisoare pierdută*, acest tip de întrerupere reprezintă un mijloc de parodiere a retorismului. În drama *Năpasta* şi în nuvelele tragice, replica întreruptă deliberat de către personajul locutor are funcţie expresiv-emotivă, ea constituind o modalitate de sugerare a unor atitudini sau stări psihice ale personajelor (derută, teamă, ezitare). Replicile neterminate se caracterizează aici printr-o pronunţată discursivitate interioară, provocată de numeroase pauze şi ezitări în construirea enunţurilor. Pauzele dintre replici şi cele din interiorul acestora, precum şi înlocuirea frecventă a elementelor verbale cu cele neverbale (gesturi, mimică) sau cu tăcerea, creează o stare de încordare, care accentuează caracterul dramatic al dialogului din drama *Năpasta* şi



din nuvelele tragice.

Printre elementele tehnicii de construcție a dialogului din teatru și din schițe, Caragiale include, alături de replica repetată și de replica întreruptă, și ***replica narativă.*** Funcțiile variate și structura particulară a replicilor narative conferă dialogului cu narațiuni din opera lui Caragiale un profil individual.

În cuprinsul dialogului dramatic, secvențele narative au, în primul rând, *funcție practică*, deoarece ele suplinesc nereprezentarea scenică a unor evenimente indispensabile evoluției intrigii și a conflictului. Aceste secvențe oferă spectatorului informații necesare înțelegerii acțiunii, explicitează unele situații, determină modificări în evoluția intrigii sau în atitudinea personajelor care ascultă sau, când sunt plasate spre sfârșitul piesei, pot avea funcție dramaturgică, determinând trecerea spre deznodământ (vezi secvențele narative care apar în dialogul din finalul dramei *Năpasta*). Nuanțând și detaliind o serie de trăsături generice evidențiate de acțiunea din scenă, secvențele narative contribuie la caracterizarea personajelor și la definirea raporturilor dintre ele. Uneori, aceeași secvență narativă poate avea, simultan, mai multe funcții, inclusiv pe cea de generator al unor efecte comice.

La Caragiale organizarea de ansamblu a dialogului cu narațiuni și structura internă a replicilor narative evidențiază existența unor *tehnici și procedeee de dramatizare*, care estompează caracterul static al acestui tip de dialog. Astfel, un procedeu curent îl constituie fragmentarea narațiunii în mai multe replici prin intercalarea intervențiilor, cu rol fatic-emotiv sau de stimul, ale personajului destinatar, ceea ce are ca efect atenuarea caracterului monologal al narațiunilor.

Frecventă este și tehnică de sursă orală a replicii în replică sau a dialogului în replică, determinând „dialogizarea" internă a replicii narative. Această tehnică, prin care sunt reproduse în stil direct, într-o replică de dialog, alte replici izolate sau dialoguri presupuse a se fi desfășurat anterior,

permite păstrarea unor particularități fonetice, morfologice, lexicale, sintactice, proprii unui anumit locutor, particularități care au funcție de caracterizare. Din acest punct de vedere, definitorii sunt la Caragiale abaterile de la normele limbii literare; fragmentele actualizate în stil direct care apar în structura replicilor narative din comedii sau din schițe cuprind, adesea, neologisme deformate sau eronat adaptate fonetic şi/sau semantic, dezacorduri, construcții anacolutice sau pleonastice etc., elemente lingvistice care sugerează, îndeosebi, limitele pregătirii intelectuale a personajelor şi gradul lor scăzut de instrucție.

În stil direct sunt reproduse nu numai replici izolate sau dialoguri anterioare, ci şi fragmente de monolog interior, ceea ce diversifică structura compozițională a replicii narative din dialogul caragialian.

Având în vedere că, de multe ori, caracteristici de organizare internă proprii dialogului sunt preluate de monolog, comentariul privind structura dialogului din opera lui Caragiale impune şi referirea la ***monolog***, la ***relația*** lui ***cu dialogul***. Această relație este evidențiată, îndeosebi, de prezența, în structura monologului caragialian, a unor *elemente compoziționale cu caracter dialogal*: reproducerea unui dialog anterior, autodialogul adresarea către parteneri reali sau imaginari, elemente care conduc la constituirea monologului dramatizat.

Dialogul din opera lui Caragiale se caracterizează, aşadar, prin *valorificarea deliberată* a unor tipuri de replici şi legături între replici. Replica repetată, replica întreruptă, replica narativă indică existența câtova procedee stabile, bine definite, de construire a dialogului caragialian, procedee cu funcții variate şi efecte stilistice complexe. Proprii dialogului din limba vorbită, aceste procedee sunt *stilizate* şi convertite în modalități artistice originale, care definesc profilul individual al dialogului caragialian.

SIGLE UTILIZATE ÎN INDICAȚIILE BIBLIOGRAFICE

AUI - Analele Ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi (serie nouă), Secţiunea III (stiinţe sociale), Lingvistică, Iaşi, 1957 -

BL - Bulletin linguistique, I-XI, Copenhague, Bucarest, 1933 - 1948.

GL - Gazeta literară, Bucureşti, 1954 - 1958.

IL - Iaşul literar, Iaşi, 1954 - 1970.

IN - Iaşul nou, Iaşi, 1949 - 1953.

LL - Limbă şi literatură, Bucureşti, 1955 -

LR - Limba română, Bucureşti, 1952 -

O - Orizont, Timişoara, 1951 -

RRL - Revue roumaine de linguistique, Bucarest, 1956 -

SB - Scrisul bănăţean, Timişoara, 1949 -

SCL - Studii şi cercetări lingvistice, Bucureşti 1950 -

SN - Studia neophilologica, Uppsala, 1928 -

BIBLIOGRAFIE

A) IZVOARE

I. L. Caragiale, *Opere*, volumele I-IV, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin. Cu o introducere de S. Iosifescu.
- vol. I, *Teatru*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.
- vol. II, *Momente, schițe, notițe critice*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
- vol. III, *Nuvele, povestiri, amintiri, versuri, parodii, varia*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1962.
- vol. IV, *Publicistică*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1965.

B) REFERINȚE

Almenberg, Dagmar, *La présentation des répliques chez quatre auteurs contemporains*, în SN, 1958, vol.XXX, no.2, p.200-213.

Andriescu, Alexandru, *Tehnica evocării în povestirile lui I. L. Caragiale*, în IL, XIII, 1962, nr.6, p.67-73.

Argod - Dutard, Françoise, *La linguistique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, București, Univers, 1982.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974.

Bourneuf, Robert şi Ouellet, R., *L'univers du roman*, Paris, Presse Universitaire de France, 1972.
Bulgăr, Gheorghe, *Studii de stilistică şi limbă literară*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1971.
Bych, Jacques, *La répétition en roumain*, în BL, 1934, tome II, p.34-67.
Cazacu, Boris, *Un procedeu al narațiunii în „Kir Ianulea"*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p.115-118.
Cazacu, Boris, *Limbă vorbită, limbă scrisă, stil oral*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p.29-37.
Cazimir, Ştefan, *Caragiale. Universul comic*, Bucureşti, Editura pentru Literatură,1967.
Conesa, Georges, *Le dialogue moliéresque*, Société d'Édition d'Enseigenement Supérieur, 1992.
Constantinescu, I., *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Minerva, 1974.
Corvin, Michel, *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.
Couprie, André, *Le théâtre*, Paris, Ed. Nathan, 1995.
Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973.
Crişan, Alexandru, *Aspecte ale sintaxei dialogului în limba română (în comunicarea orală)*, Bucureşti, 1990, (rezumatul tezei de doctorat).
Cruceru, Constantin, *Dialog şi stil oral în proza românească actuală*, Bucureşti, Minerva, 1985.
Cvasnâi Cătănescu, Maria, *Structura dialogului din textul dramatic (cu aplicare la dramaturgia românească)*, Bucureşti, Tipografia Universității Bucureşti, 1985.
Cvasnâi Cătănescu, Maria, *Note despre o particularitate a*

sintaxei dialogului, în LL, 1988 ,vol.I, p.93-98.

Dascălu, Laurenţia şi Golopenţia-Eretescu, Sanda, *Les questions annulées par l'intonation en roumain*, în RRL, 1977, tome XXII, no.2.

Dascălu, Laurenţia, *Despre intonaţia unor enunţuri „cvasi-ecou" în limba română*, în SCL, XXXII (1981), nr.3, p. 215-219.

Dascălu, Laurenţia, *Câteva „răspunsuri interogative" şi intonaţia lor în limba română*, în SCL, XXXIII (1982), nr.1, p.39-46.

Dascălu, Laurenţia, *Despre unele valori stilistice şi intonaţia corespunzătoare parantezei, liniei de pauză şi punctelor de suspensie*, în SCL, XXXIII (1982), nr.5, p.387-394.

Dascălu, Laurenţia, *Întrebările „ecou" şi intonaţia lor în limba română,* în SCL, XXXVI (1985), nr.4, p.299-305.

David, Michel, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995.

Diaconescu, Paula, *Limba vorbită în opera lui I.L.Caragiale. Stilul narativ. Procedee ale comicului de limbaj*, în *Elemente de istorie a limbii române literare moderne (partea a-II-a). Evoluţia stilului artistic în secolul al XIX lea*, Bucureşti, Tipografia Universităţii Bucureşti, 1975, p.285-306.

Dicţionar de termeni literari, Bucureşti, Editura Academiei, 1976.

Dragomirescu, Gh. N., *Dicţionarul figurilor de stil*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică 1995.

Duchâtel, Éric, *Analyse littéraire de l'oeuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998.

Ducrot, Oswald şi Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire*), Paris, Union Générale d' Éditions, 1984.

Durrer, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 1999.

Eihenbaum, Boris M., *Despre teoria prozei*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Bucureşti, Univers, 1983.

Florea, Ligia-Stela, *Pour une grammaire du discours dialogué. Le couple question réponse*, în RRL, 1982 , tome XXVIII, no.2, p.447-455.

Garapon, Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français. Du Moyen Age à la fin du XVII-è siecle*, Paris, Armand Colin, 1957.

Genette, Gérard, *Figures*, II, Paris, Seuil, 1969.

Genette, Gérard, *Figuri*, Bucureşti, Univers, 1978.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Bucureşti, Univers, 1994.

Girard, G., Ouellet, R., *L'univers du théâtre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1978.

Golopenția-Eretescu, Sanda, *Morfologia conversației*, în SCL, XXIX (1978), nr.5, p. 547-552.

Gramatica limbii române, II, Bucureşti, Editura Academiei, 1966.

Grice, H. Paul, *Logique et conversation*, în *Communications*, Seuil, 1979, nr.30, p.57-72.

Guellouz, Suzanne, *Le dialogue*, Paris, Presse Universitaire de France, 1992.

Guțu-Romalo, Valeria, *Câteva probleme ale studierii sintaxei*, în *Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX - lea*, vol.I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p.48-68.

Hamburger, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

Harweg, Roland, *Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique, des textes*, în „Semiotica", 1971, IV:2, p.127-148.

Hubert, Marie-Claude, *Le théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.

Imbs, Paul, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1960.

Ingarden, Roman, *L'oeuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, *Termeni de adresare în schițele lui I. L. Caragiale*, în *Semantică și semiotică*, Bucureşti, Editura

Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 240-257.
Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, *Naraţiune şi dialog în proza românească*, Bucureşti, Editura Academiei, 1991.
Ionescu Ruxăndoiu, Liliana, *Conversaţia: structuri şi strategii*, Bucureşti, Editura All, 1995.
Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1975.
Iordan, Iorgu, *Limba lui Creangă*, în *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.217-262.
Iordan, Iorgu, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în *Limba literară*, Craiova, Scrisul Românesc, 1977, p.263-301.
Irimia, Dumitru, *Aspecte ale sintaxei frazei în scrierile lui I. L. Caragiale*, în AUI, secţiunea III, Lingvistică, XVIII (1972), p.77-91.
Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.
Issacharoff, Michael, *Vox clamantis: l'espace de l'interlocution*, în „Poétique", 1991, no. 87.
Ivănescu, G., *Limba lui I. L. Caragiale şi a personajelor sale*, în *Studii de istoria limbii române literare*, Iaşi, Junimea, 1989.
Îndreptar ortografic, ortoepic şi de punctuaţie, Bucureşti, Editura Academiei, 1987.
Jacques, Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presse Universitaire de France, 1979.
Jakobson, Roman, *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă*, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, p.83-125.
Jakubinski, Lev Petrovici, *Despre dialog*, în *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*, Bucureşti, Univers, 1983, p.335-372.
Kayser, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Univers, 1979.
Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La conversation*, Paris, Seuil, 1996.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972.
Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, Paris, Presse Universitaire de France, 1985.
Littré, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, V, Gallimard/Hachette, 1959.
Maingueneau, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.
Mancaş, Mihaela, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1972.
Mancaş, Mihaela, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, în SCL, XXIX (1978), nr.5, p.563-566.
Mancaş, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983.
Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Bucureşti, Cartea Românească, 1983.
Martinet, André, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.
Maurand, Georges, *Le dialogue (11 e Colloque d'Albi - Langage et Signification*), Université de Toulouse-le-Mirail, 1991.
Măgureanu, Anca, *Dialog vs. conversatie. Propuneri pentru o tipologie a schimburilor comunicaţionale*, în SCL, XXXVI (1985), nr.3, p.229-232.
Mândra, Vicu, *Istoria literaturii dramatice româneşti*, I, Bucureşti, Minerva, 1985.
Mihăilă, Rodica, *Le silence en tanţ qu'acte de langage*, în RRL, 1977, tome XXII, nr.4, p.417-423.
Mihăilă, Rodica, *L'intéraction linguistique*, în RRL, 1979, tome XXIV, no.4, p.413-420.
Mihăilă, Rodica, *Complicité conversationnelle*, în RRL, 1983, tome XXVIII, no.1, p. 31-38.
Modola Prunea, Doina, *Dialogul dramatic*, în *Semiotică şi poetică* I, *Contribuţii la studiul dialogului*, Universitatea

Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1984, p.89-130.

Mounin, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970.

Mukarovsky, Jan, *Monologul şi dialogul. Sensul „ascuns"*, în *Poetică şi stilistică*, Bucureşti, Univers, 1972, p.213-219.

Muller, Ch., *Les „pronoms de dialogue". Interprétation stylistique d'une statistique des mots grammaticaux en français*, în „Actes de X-e Congrès International de linguistique et philologie romanes, Strasbourg, 1962", tome II, Paris, Klincksieck, 1965, p.605-612.

Munteanu, Ştefan, *Stilurile limbii în pastişa lui I.L.Caragiale*, în O, XVII (1966), nr.3, p.72-80.

Munteanu, Ştefan, *Stilistica dialogului în proza scurtă a lui I.L.Caragiale*, în LL, vol.III, 1973, p.467-474.

Nouveau Petit Larousse Illustré, Paris, Librairie Larousse, 1933.

Oancea Ileana, *Istoria stilisticii româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988.

Ohmann, Richard, *Actele de vorbire şi definiţia literaturii*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, Studii critice, antologie, note şi bibliografie de M. Borcilă şi Mc. Lain, Cluj-Napoca, Dacia, 1981, p.179-199.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Edition Sociales, 1980.

Plett, Heinrich, F., *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Univers, 1983.

Pop, Liana, *Pentru o definiţie a dialogului*, în *Semiotică şi poetică*, I, *Contribuţii la studiul dialogului*, Universitatea, Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1984, p.1-39.

Popa, Marian, *Comicologia*, Bucureşti, Univers, 1975.

Pottier, Bernard, *Présentation de la linguistique. Fondements d'une théorie*, Paris, Klincksieck, 1967.

Pruner, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

Puşcariu, Sextil, *Limba română*, I, Bucureşti, Minerva, 1976.
Robert, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, IV, Paris, Société du Nouveau Littré, 1959.
Runcan, Anca, *Le dialogue. Préliminaires à une étude logique*, în RRL, 1977, tome XXII, nr.3, p.321-326.
Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
Sauvageot, Aurelien, *Le mot isolé en francais parlé*, în „Le français dans le monde", 1962, no.8, p.7-8.
Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, f.a.
Scorpan, Gheorghe, *Vocabularul lui Caragiale*, în IN, 1951, nr. 7-8.
Searle, John R., *Statutul logic al discursului ficțional*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981, p.210 -225.
Seche, Luiza şi Mircea, *Procedee grafice pentru realizarea comicului în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, în LR, III (1954), nr. 4, p.64-70.
Seche, Luiza şi Mircea, *Un procedeu de individualizare a personajelor în opera satirică a lui I. L. Caragiale*, în LR, V (1956), nr.6, p.60-70.
Semiotică şi poetică, II, *Textul şi coerența*, Universitatea Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1989.
Slama-Cazacu, Tatiana, *Limbajul ca instrument de comunicare între copiii mici (2-3 ani)*, în „Revista de psihologie", 1959, nr.1.
Slama-Cazacu, Tatiana, *Dialogul la copii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1961.
Slama-Cazacu, Tatiana, *Componente neverbale în secvența mesajului (ipoteza „sintaxei mixte")*, în *Cercetări asupra comunicării*, Bucureşti, Editura Academiei, 1973, p.155-163.
Slama-Cazacu, Tatiana, *Structura dialogului. Despre „sintaxa*

dialogată", I şi II, în SCL, XXXIII (1982), nr.3, p.211-224 şi nr. 4, p.301-321.
Sociolingvistica. Orientări actuale, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1975 (sub redacţia Lilianei Ionescu-Ruxăndoiu şi a lui D. Chiţoran).
Studii despre opera lui I.L.Caragiale, Bucureşti, Albatros, 1975.
Todorov, Tzvetan, *Categoriile naraţiunii literare*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Univers, 1972, p.370-400.
Todorov, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Bucureşti, Univers, 1975.
Tohăneanu, G.I., *Note despre limba şi stilul lui Caragiale*, în SB, 1962, nr.8, p.106-112.
Tohăneanu, G.I., *Stilul artistic al lui Creangă*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969.
Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Univers, 1973.
Ţepelea, Gabriel, *Limba personajelor lui Caragiale în raport cu epoca (şcoala, presa vremii)*, în *Corelaţia limbă-literatură*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1971.
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Edition Sociales, 1977.
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, III, *Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
Vianu, Tudor, *Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale*, în *Studii şi conferinţe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1952, p.154-174.
Vianu, Tudor, *Contexte legate şi nelegate din punct de vedere stilistic*, în LR, 1956, nr.3, p.16-24.
Vianu, Tudor, *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, în *Studii de stilistică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Peda-

gogică, 1968, p.120-143.
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Albatros, 1977.
Vianu, Tudor, *Caragiale în literatura lumii*, în *Scrieri despre teatru*, Bucureşti, Eminescu, 1977.
Viegnes, Michel, *Le théâtre. Problématiques essentielles*, Paris, Hatier, 1992.
Vodă Căpuşan, Maria, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982.
Weinrich, Harald, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973.
Wilmet, Marc, *Études de morpho-syntaxe verbale*, Paris, Klincksieck, 1976.